SCHILLERS DRAMEN

Emil Heusermann



Die Sammlung

„... elt“

nun … aften von
Wi … chen und
eine … Gebieten
dere

E … ebiete für
den … chen An-
fort … dem Cha-
rakt … können,
da … etzen.

… nen, sind
die … , sondern
wer … bei jeder
Au … onnte der
Sa … en bereits
in … itung von
übe

… enswerter
W … elegenheit
ben … pezialisie-
run

… ermitteln,
wie … von all-
gen … elbstän-
di

… Professor
Ti … eignet, die
Fre … n Betrag,
der … legt, auch
für … ls ermög-
lich … Bibliothek
zu … vereinigt.

Je … Mark 1.25
W … gebunden

Leipzig, 1. Januar 1915 — B. G. Teubner

Jedes Bändchen geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25

Bisher sind **zur Literatur und Sprache** erschienen:

Welt-literatur

Das Drama. Von Dr. B. Busse. Mit Abbildungen. 3 Bände (auch in 1 Band gebunden).
I. Bd.: Von der Antike zum französischen Klassizismus. (Bd. 287.)
II. Bd.: Von Versailles bis Weimar. (Bd. 288.)
III. Bd.: Von der Romantik zur Gegenwart. (Bd. 289.)

Das Theater. Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griechischen Altertum bis auf die Gegenwart. Von Dr. Chr. Gaehde. 2. Auflage. Mit 18 Abbildungen. (Bd. 230.)

Homerische Poesie. Von Rektor Dr. G. Finsler. (Bd. 496.)

Die griechische Komödie. Von Professor Dr. A. Körte. Mit 1 Titelbild und 2 Tafeln. (Bd. 400.)

Der französische Roman und die Novelle. Von O. Flake. (Bd. 377.)

Shakespeare und seine Zeit. Von Professor Dr. E. Sieper. Mit 3 Tafeln und 3 Textabbildungen. 2. Auflage. (Bd. 185.)

Henrik Ibsen, Björnstjerne Björnson und ihre Zeitgenossen. Von weil. Professor Dr. B. Kahle. 2. Auflage. Mit 7 Bildnissen. (Bd. 193.)

Ältere deutsche Literatur

Germanische Mythologie. Von Professor Dr. J. v. Negelein. 2. Auflage. (Bd. 95.)

Die germanische Heldensage. Von Dr. J. W. Bruinier. (Bd. 486.)

Minnesang. Von Dr. J. W. Bruinier. (Bd. 404.)

Die deutsche Volkssage. Von Dr. O. Böckel. 2. Auflage. (Bd. 262.)

Das deutsche Volkslied. Über Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges. Von Dr. J. W. Bruinier. 5. Aufl. (Bd. 7.)

Neuere deutsche Literatur

Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius. Von Dr. H. Spiero. 2. Auflage. (Bd. 254.)

Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt von Professor Dr. G. Witkowski. 4. Auflage. (Bd. 51.)

Deutsche Romantik. Von Professor Dr. O. Walzel. 2. Aufl. (Bd. 232.)

Geschichte der deutschen Frauendichtung seit 1800. Von Dr. H. Spiero. (Bd. 390.)

Deutsche Dichter

Lessing. Von Dr. Ch. Schrempf. (Bd. 403.)

Schiller. Von Professor Dr. Th. Ziegler. 2. Aufl. (Bd. 74.)

Schillers Dramen. Von Progymnasialdirektor E. Heusermann. (Bd. 493.)

Friedrich Hebbel. Von Professor Dr. O. Walzel. (Bd. 408.)

Gerhart Hauptmann. Von Professor Dr. E. Sulger-Gebing. (Bd. 283.)

Sprache

Die Sprachwissenschaft. Von Professor Dr. Kr. Sandfeld-Jensen. (Bd. 472.)

Die Sprachstämme des Erdkreises. Von weil. Professor Dr. F. N. Finck. (Bd. 267.)

Die Haupttypen des menschlichen Sprachbaues. Von weil. Professor Dr. F. N. Finck. (Bd. 268.)

Die deutschen Personennamen. Von Direktor A. Bähnisch. 2. Auflage. (Bd. 296.)

Rhetorik. Von Dr. E. Geißler. 2 Bände.
I. Bd.: Richtlinien für die Kunst des Sprechens. 2. Auflage. (Bd. 455.)
II. Bd.: Anweisungen zur Kunst der Rede. (Bd. 456.)

Poetik. Von Dr. R. Müller-Freienfels. (Bd. 460.)

Weitere Bände befinden sich in Vorbereitung.

Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

493. Bändchen

Schillers Dramen

Von

Emil Heusermann

Progymnasialdirektor in Goldberg i. Schl.



Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1915

Bremer

Vorwort.

Dem Verfasser dieses Büchleins ist es wie vielen andern ergangen: der erste jugendliche Enthusiasmus für Schillers Dramen wich bald einer kritischen Kälte; Goethe und Shakespeare überstrahlten den Dichter der „Räuber" und des „Tell"; ihre große Kunst bestimmte in allen dichterischen Fragen das Augenmaß, so daß an Schillers Schöpfungen, rein künstlerisch genommen, nur Mängel und Unvollkommenheiten gesehen wurden. Was dann in reiferen Jahren der Mensch Schiller an Liebe und Verehrung gewann, konnte dem Künstler wenig nützen. Die Herolde, die in bedeutenden Darlegungen den Weg zu seinem heroischen Bilde bahnten, halfen in jenen eigentlich künstlerischen Fragen nur wenig weiter. Erst im Verkehr mit Schöpfungen der bildenden Kunst, wo das äußere und innere Auge sich daran gewöhnt, einem Kunstwerk, jedem Urteilsschema abhold, sein eignes Gesetz und Wesen abzulauschen, reifte die Fähigkeit inneren Sehens, die unter dem alltäglichen Zerrbild die Züge eines Künstlers von eigenartiger Kraft und Größe entdeckte. Dieses Sehen zu vermitteln — soweit sich solche Dinge überhaupt vermitteln lassen — ist der Hauptzweck dieses Büchleins.

Im Frieden — man möchte meinen: vor langer Zeit — entstanden, wagt es sich unter so völlig veränderten Auspizien ans Licht — ein Büchlein, das noch dazu nicht dem gedankenreichen und weitblickenden Patrioten Schiller, sondern nur — dem Künstler gilt. Oder sollte die kleine Schrift vielleicht davon überzeugen, daß gerade dieser Künstler Schiller der deutschen Zukunft mehr zu sagen hat als der Patriot? Das deutsche Drama ist, trotz Hebbel, auch heut noch Aufgabe und Zukunftshoffnung. Sollte der, welcher in so gewaltigem Ringen mit den künstlerischen Problemen auf so große und eigenartige Weise die Fundamente der deutschen Tragödie gegründet hat, auch als Künstler noch einmal ein größeres Nachleben finden, als es ihm in der Gegenwart beschieden ist?

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

Die Stellen aus den Werken des Dichters sind nach der Cottaschen Säkularausgabe angeführt.

I. Einleitung.

Jede künstlerische Form ist das Ergebnis einer bestimmten Epoche. In dieser ist ihr Wesen klar und abgegrenzt, ihr Gebrauch jeder Willkür entrückt und durch die Bedingungen des zu formenden Stoffes sowie durch die Forderungen des erstrebten Zweckes eindeutig bestimmt. Nur in dem Lebenskreise dieser Epoche entfaltet sie sich zu jener Vollkommenheit, die wir Stil nennen und die allein durch den engen Zusammenhang von Leben und Kunst, durch die restlose Harmonie von Stoff, Form und Zweck erzeugt wird.

In dem Maße, wie sich diese Lebensbedingungen wandeln und der Geist einer Epoche vorübergeht, löst sich jener natürliche Zusammenhang zwischen dem Leben und der so geschaffenen Form. Diese bleibt zwar als Vermächtnis zurück und bestimmt auch weiterhin die künstlerische Tätigkeit; doch je mehr das lebendige Gefühl für ihre ursprüngliche Lebens- und Zweckbedingtheit schwindet, um so mehr wird sie entwertet. Es lockern sich jene klaren Beziehungen zwischen Stoff und Form, und an die Stelle des bestimmten äußeren Zweckes tritt die Willkür des Künstlers, die jene Form nur als ein bequemes und erprobtes Gefäß für den darin niederzulegenden Gehalt wertet.

Je mehr die Form an sich ihren Lebenswert einbüßt, um so mehr gilt jetzt dieser Gehalt. Strebt der Schaffende danach, ihn vor allem mitzuteilen und in jener Form auszudrücken, so sucht der Empfangende ihn vor allem als die Quintessenz des künstlerischen Werkes und strebt durch die sinnliche Hülle zu ihm als dem eigentlichen Kern. Die äußeren Bindungen werden darüber mehr und mehr verachtet. Es bildet sich die Vorstellung, daß die Bestimmung durch äußere Zwecke eine Fessel sei, die eine volle Entfaltung des künstlerischen Schaffens hindere, und man folgert, daß die Kunst sich selbst gehöre, daß erst da, wo der Künstler völlig frei von Zwecken schaffe, wahre Kunst gedeihe.

Daß diese Befreiung der Form vom Zweck ihre Aufnahmefähigkeit für inneren Gehalt gesteigert hat, ist anzuerkennen und als Gewinn zu buchen. Damit verbindet sich aber eine Wirkung, die wir als Verfall und Verlust betrachten müssen, denn in dem Maße, wie die Form dem Künstler zu einer Art persönlicher Handschrift wird, die aller Zwecksfesseln ledig nur dem Ausdruck seines inneren Lebens dienen soll, gewinnt sie für ihn etwas Gleichgültiges, Fließendes und Unbestimmtes; das Gefühl für ihre Grenzen und Bedingungen schwindet; der Anspruch an ihre Ausdrucksfähigkeit wird immer zügelloser, und jene grenzenlose Verwirrung ist schließlich die Folge, in der man von jeder Kunst alles eher erwartet, als was innerhalb ihrer Formgrenzen liegt.

Wir müssen uns diese in unserem Zeitalter zur Genüge bekannten Erfahrungen und Begriffe in das Gedächtnis zurückrufen, wenn wir Schillers dramatisches Schaffen in seinem Wesen verstehen wollen; denn es bietet ein typisches Beispiel für jene Wirkungen, die ein unzureichendes und unklares Verhältnis zu einer entwerteten Form nach sich zieht, und für jene Schwierigkeiten, mit denen der Künstler zu ringen hat, der eine solche entwertete Form neu zu begründen und zum Stil zu entfalten strebt.

Als Schiller zu der Form der Tragödie griff, war sie nichts weiter als eine Methode, die jeder subjektiven Willkür preisgegeben und durch keinerlei Grenzen und Gesetze außer jenem höchst problematischen Gesetz von der Einheit der Handlung gebunden war, eine Methode, zu deren Handhabung Genie und Naturnachahmung völlig zu genügen schienen, bei der Regellosigkeit und Originalität als Empfehlung galten. In diesem von seiner Zeit bedingten irrationellen Verhältnis zur tragischen Form beruhen die Fehler und Vorzüge seiner Dramen. Aus ihm begreifen wir den merkwürdig sprunghaften und experimentellen Charakter seines Schaffens, aus ihm aber auch das Gigantische dieser Künstlerarbeit, welche jenes Irrationelle zu durchdringen strebte, einer Arbeit, welche nicht nur die Fundamente der Tragödie neu gründen, sondern sogar die Werkzeuge schmieden mußte, mit denen jene Aufgabe zu bewältigen war. Denn hier galt es — unbildlich gesagt — nicht nur die Probleme des tragischen Stoffes, der Form und des Stils zu bezwingen, sondern vor allem den untragischen Geist der Zeit zu überwinden und so die Tragödie im tieferen Sinn zu schaffen.

Wie kam aber — so fragen wir uns jetzt um so bestimmter — Schiller zur tragischen Form?

Den inneren Anspruch seiner Natur können wir nicht mit einem Wort bezeichnen; erst seine Lebensarbeit im ganzen wird ihn enthüllen können. Uns bleibt nur übrig, auf jene ersten Triebe und Anregungen hinzuweisen, die ihn in einen Kampf drängten, dessen Größe er nicht voraussah. Denn daß er ihn nicht bewußt oder aus sicherem Instinkt heraus maß, daß für ihn die Tragödie ein Gebilde war, dessen innerste Natur er nicht faßte, zeigt seine erste Berührung mit Shakespeare. So mächtig ihn dieser auch ergriff, so sehr empörte ihn doch „seine Kälte, seine Unempfindlichkeit, die ihm erlaubt, im höchsten Pathos zu scherzen". Er suchte auch bei ihm vor allem den „Dichter", strebte „seinem Herzen zu begegnen", „mit ihm gemeinschaftlich zu reflektieren", und war enttäuscht, daß jener „sich nirgends fassen ließ", ihm „nirgends Rede stehen wollte".[1])

Was ihn bei Shakespeare anzog, war nicht der Geist der Tragödie, sondern jene Methode, welche Bewegungen des Herzens unmittelbar in pathetischen Ausbrüchen darstellte. Bereits Gerstenbergs Ugolino und Goethes Götz hatten die natürliche Anlage zu dramatischer Äußerung in ihm angefeuert. Ja, in höherem Maße, als man gemeinhin glaubt, hatte wohl schon Klopstock dazu beigetragen, diesen Trieb in ihm aufzuregen; denn bereits in dessen Gesängen fand er ein Pathos, das gleichsam mit verborgenen Gesten arbeitete. Schiller wurde darin sein gelehriger Schüler. Wenn er nach dem Vorbild seines Lehrers dem „Eroberer" flucht, sehen wir sein Pathos in dröhnenden Schritten hin- und herschreiten und drohend gegen den Feind ausfallen, wie sich andererseits seine Anbetung, die das Wunder des Sonnenuntergangs feiert, nicht anders äußern kann, als indem sie sich pathetisch auf die Knie wirft. Dieser Anlage genügte nicht das ruhige Atmen des Liedes und der Rhythmus perlender Worte; sie bedurfte großer Gebärden, lebhafter Gesten, mit einem Wort: der dramatischen Äußerung. Daher griff sein Geist begierig nach jener Ausdrucksform, die es ihm ermöglichte, das ganz zu geben, was in der Rhetorik seiner Gedichte nur als innere Gebärde zu spüren war. So entstand jenes

1) Über naive und sentimentalische Dichtung. Bd. 12, S. 184.

Gebilde, das den persönlichsten Gehalt und die Glut der aufgeregtesten Seele mit der unpersönlichsten und kältesten Form verband, ein Zwitterding von Drama und lyrisch-rhetorischer Rhapsodie, der „dramatische Roman" der Räuber.

II. Das dramatische Sittengemälde.

Die Räuber.

Es liegt eine merkwürdige, selbstbewußte Klarheit in der Art, wie Schiller in der ersten, unterdrückten Vorrede zu den Räubern jene Emanzipierung des Dramas vertritt. Wie ein Künstler unserer Tage das l'art pour l'art, so proklamiert er den Verzicht des Dramatikers auf die Bühne und die Selbstherrlichkeit der „dramatischen Methode". Das Drama sei sich selbst genug als der vollkommenste Ausdruck der Leidenschaften und geheimsten Bewegungen des Herzens. „Sophokles und Menander", heißt es dort, „mögen sich wohl die sinnliche Darstellung zum Hauptaugenmerk gemacht haben; denn es ist zu vermuten, daß diese sinnliche Vorbildung erst auf die Idee des Dramas geführt habe: in der Folge aber fand sich's, daß schon allein die dramatische Methode, auch ohne Hinsicht auf theatralische Verkörperung, vor allen Gattungen der rührenden und unterrichtenden Poesie einen vorzüglichen Wert habe." So will er die Vorteile dieser Methode benützen, „ohne sich übrigens in die Schranken eines Theaterstückes einzuzäunen oder nach dem zweifelhaften Gewinn bei theatralischer Verkörperung zu geizen".[1]) Mit anderen Worten: er entzieht sich den Bindungen, wie sie die zweckbedingte Form mit sich bringt, und verachtet in der Anlage der Handlungen und der Zeichnung der Gestalten jenes Augenmaß, zu welchem der entschiedene Gedanke an eine Verkörperung auf der Bühne gezwungen hätte. Er will kolossale Naturen hinstellen, die den Kulissenrahmen seiner Zeit sprengen. Nicht sowohl die Ausdehnung seines Schauspiels als vielmehr sein Inhalt werden ihm, so meint er, Sitz und Stimme auf dem Schauplatze absprechen.[2]) Die wahre Bedeutung und das innere Recht dieser Methode sieht er darin, daß sie „eine Kopie der wirklichen

1) Vorrede zur 1. Aufl., Bd. 16, S. 15 2) Bd. 16, S. 12.

Welt" liefert. So betrachtet er sich als einen Menschen- und Sittenmaler nach Art des Hogarth.

Wieweit der Gehalt des Räuberdramas von der Wirklichkeit entfernt ist, hat niemand klarer erkannt und herber ausgesprochen als der reifere Dichter selbst. Es ist sein eigenes, uns aus den Jugendgedichten bekanntes Bild, das uns aus dem Werke entgegenblickt. Wir kennen von dort her die große Gebärde, die über die Dinge der Erde hinfährt und das Irdische mit Ewigkeitsmaßen mißt, jenes aufschwungbegierige, nach dem Unendlichen lechzende Herz, jene in prächtigen und riesenhaften, aber unklaren Bildern schwelgende Phantasie. Wir kennen auch jenes zornsprühende Pathos der Verachtung, mit dem er aus seinem Orplid in den Kerker seines Lebens, seiner Welt blickt, jene wilde Gebärde des Hasses, mit der er seinen Mentor Klopstock überbietet und da, wo jener die Posaune der Vergeltung erschallen läßt, „Sturmgeheul und Orkane von tausend Wetterwolken" herbeiruft. Hier wie dort finden wir jenes stolze Achselzucken, jenes spöttische Blinzeln der Augen, jenes schneidende Lachen, wie es ihm eigen, oder sehen die Hand zu Skalpell und Sonde greifen, um den Wunden am Leibe der Menschheit in der resoluten Art des Arztes beizukommen und sie nach dem uralten Rezept des Hippokrates zu behandeln: „Quae medicamenta non sanant, ferrum sanat, quae ferrum non sanat, ignis sanat." Und hier wie dort finden wir den Jüngling, dessen Sarkasmus oder Pathos plötzlich in tiefelegische Stimmung umschlägt, in der sich die Seele über die Welt des Wahns und Hasses erhebt.

Dieses Bild des Dichters zeigt in dem Feuer der Seele, die ihren Anspruch gegen eine feindliche Welt verteidigt, in der kalten Entschlossenheit, welche die Sonde in die vereiterten Wunden der Menschheit setzt, in dem elegischen Gefühl, welches schmerzvoll fragend zum All blickt, die Grundkräfte, die nach einer pathetischen, sich ins Tragische erhebenden Abrechnung mit der Welt drängten.

Aber dieser Gehalt dürstete nach einem Stoff, suchte nach einem Körper, in den er sich ergießen konnte, gleichviel ob es ein Stück Historie, eine beliebige Anekdote, eine erdichtete Fabel war, wenn

sich nur darin die Spannung der jungen Seele und ihr unermeßlicher Anspruch abbilden ließ. Ein Zufallsfund verhalf dem Dichter endlich zu dem heißersehnten Stoff. Eine jener blitzartigen Erleuchtungen, wie sie Schillers Weg bezeichnen, ließ ihn in einer Schubartschen Erzählung das Stück Welt erkennen, in dem sein innerer Kampf ausgetragen werden konnte. Diese Quelle bot ihm nämlich in den beiden Hauptgestalten, dem leichtsinnigen, aber edlen Feuerkopf und dem lasterhaften Heuchler, nicht bloß starke Anregungen, die seine eigentümlichen Kräfte in Bewegung setzten und ihn die Umrisse tragischer Szenen ahnen ließen, sie gab ihm vor allem den dramatischen Hebel an die Hand, um diese Tragik ins Werk zu setzen; einen recht äußerlichen Hebel allerdings, die Intrige des neidischen Heuchlers gegen den Bruder.

In der Art, wie der Dichter diesen Hebel benützt und die plumpe Briefintrige anlegt, die nur mit einem Phantom wie dem Jammergreis Moor zu spielen war, sehen wir eine ebenso jugendliche Hand wie in dem weiteren Aufbau der Handlung. Die Inszenierung der Räuberherrlichkeit, der plötzliche Aufbruch nach Franken, die an schlimmste Schauerromantik gemahnende Einkerkerung des Greises, das sind dramatische Erfindungen, die einer unerfahrenen Willkür entspringen, die mit dem Begriff poetischer Wahrheit noch nicht rechnet und auf den Brettern oder wenigstens innerhalb ihres „dramatischen Romans“ das Unmögliche verwirklichen zu können meint.

Es lag ja auch für die jugendliche, an Shakespeares genialer Kunst berauschte Phantasie etwas ungemein Verführerisches in dieser Methode, die über Zeit und Ort mit mächtigen Schwingen dahintrug, hier in eine Schenke an den Grenzen Sachsens, wo Libertiner ungeheuerliche Anarchistenpläne aushecken, dort in die böhmischen Wälder, wo Räuber wilde Orgien feiern, dann wieder auf die Höhen der Donau, wo im Scheine der untergehenden Sonne zwischen Tag und Nacht Karl Moor die Schwermut eines Abbadonna kostet, oder in nächtigen Wald, wo um Ruinen schauerliche Stimmen raunen und Räuberlieder erklingen. Stürmisch werden wir dahingetragen. Das Woher und Warum, was schiert es den Dichter! Ein gebietendes Wort, und wie mit Faustens Zaubermantel führt er uns, wohin er will. „Der Ort der Geschichte ist Teutschland.“ Die ganze vermeintliche Souveränität der Phantasie

auf dem Gebiet der dramatischen Methode spricht sich in diesem lapidaren Satz des Theaterzettels aus.

Die Mängel des jugendlichen Stückes liegen aber nicht nur in der Unwahrscheinlichkeit der Handlung, sie treten ebenso stark in dem vorwiegend monologischen Charakter der Szenen zutage. Nicht bloß daß die Einzelgespräche im eigentlichen Sinne einen außerordentlich großen Raum einnehmen; selbst die Führung der Zwiegespräche gleitet immerfort ins Monologische. So ist die Briefintrigue am Anfang des Dramas im Grunde ein Monolog Franzens, in dem er seinen Haß gegen den bevorzugten Bruder ausschüttet. Des Greises Anteil an dem Gespräch sind nur Seufzer, Klagen und stumme Gesten. Und in ähnlicher Weise schwärmt Karl Moor in der Schenkenszene ins Blaue, und sein Mitspieler muß sich auf sarkastische Randglossen beschränken, bis dann umgekehrt dieser das Wort erhält. Nur wo der Chor der Räuberbande unter sich ist, fleckt das Gespräch, wenn auch nur im stürmischen Hin und Her oder im wilden Unisono der Schenke. Doch glückt es hier, wo jeder charakteristische, wenn auch rohe Züge hat, eine gewisse Bewegung zu erzielen. Tritt Moor unter sie, so ist es, als spräche er in einer Höhe, von der seine Stimme gar nicht zu ihnen dringt. Dieses Abgleiten von dramatischer Gesprächsführung, dieses Isolieren der sprechenden Person inmitten ihrer Umgebung geht durch das ganze Stück. Es ist, als vergäße der Sprechende im Bann seiner Gedanken und Gefühle seine Umwelt, als sprächen alle Menschen aneinander vorbei oder als arbeiteten sie sich wie Spiegelberg Traumwandlern gleich „mit den Pantomimen eines Projektmachers" ab. Ab und zu spürt man dann einen gewaltsamen Ruck in der Dialogführung, als ob der Sprechende oder vielmehr der Dichter sich besänne und den Traumschleier des Monologischen zerrisse.

Diese Mängel des Aufbaues und der äußeren Form hängen mit solchen in der inneren Anlage der tragischen Motive eng zusammen. Zunächst beweist sich zwar darin, daß der Dichter zu jenem äußeren Hebel der Intrigue innere Motive von starker Triebkraft gesellt, ein nicht geringer künstlerischer Instinkt. Für Karl, dessen feuriger Idealismus die Kerkerwände des Lebens sprengen möchte, dessen Taten- und Freiheitsdrang ins Kolossale geht, bedarf es in der Tat nur eines Anstoßes, um vollends aus seiner

Bahn geschleudert zu werden und den Kampf gegen die Schlechtigkeit der Welt aufzunehmen. Und ebenso ist Franzens Ingrimm über die Ungerechtigkeit der Natur, die gerade ihm eine Bürde von Häßlichkeit auflud und ihn darben läßt, wo andere prassen, ein Motiv von solcher Bedeutung, daß es fähig ist, den scheußlichsten Plänen und Gedanken eine unheimliche Triebkraft zu verleihen. Wir begreifen, daß er der Natur den Krieg erklärt, wie sein Bruder der Gesellschaft. Damit sind eigentlich zwei tragische Lebensläufe gegeben, die sich völlig getrennt vollenden könnten, wenn sie nicht durch das dünne Band anderer Motive, durch das des brüderlichen Streites und der Liebesrivalität zusammengehalten würden. Der Dichter vermag denn auch nicht diese Haupthandlungen so gegeneinander zu treiben, daß sie einen gemeinsamen dramatischen Nerv gewinnen. Bezeichnend ist, daß er ein Zusammentreffen der feindlichen Brüder geradezu ängstlich verhütet.

Und nicht genug mit diesen nicht ineinander, sondern nebeneinander verlaufenden Motiven! Zu ihnen kommt noch ein weiteres, in dem ein später in der Wallensteintrilogie mit anderen Kräften angepacktes Thema anklingt: Karls Abhängigkeit von seinen Kreaturen. Sein hierin begründeter Schwur, sie niemals zu verlassen, muß der Hebel werden, um den Ausgang seines Lebens zu beschleunigen. Hätte der jugendliche Dichter aber das Schwergewicht, das in der Tragik dieses Lebens selbst ruhte, erkannt, so hätte er jenes Hilfsmotives nicht bedurft, um die Auflösung herbeizuführen. Er hätte darauf verzichtet, als Karl am Munde Amalias in schmerzvollster Liebe hing, die Meute der Räuber sie umheulen zu lassen: „Du bist unser, mit unserem Herzblut haben wir dich zum Leibeignen gemacht. Opfer um Opfer! Amalia für die Bande!“ Er hätte auch nicht an die jeder poetischen Gerechtigkeit hohnsprechende Opferung selbst die Peripetie geknüpft, die Erkenntnis Karls, daß zwei Menschen wie er den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrunde richten würden, und den Entschluß, durch Sühne jene höheren, über dem Irdischen waltenden Mächte in ihr Recht zu setzen.

So sehen wir den jungen Dichter in der Häufung tragischer Motive schwelgen, mit der gleichen unbeherrschten Phantasie, mit der er in den Monologen Karls und Franzens Leidenschaft auf Leidenschaft, Zynismen auf Zynismen häuft. Er spielt phantasieberauscht mit der Tragik des Lebens wie „der Knabe mit Jupiters Keule“.

In dem schrankenlosen Mut der Einsamkeit und Phantasie war das Werk geschaffen. Mit dem Mut, den Ehrgeiz, jugendliches Temperament und Mangel an Erfahrung verleihen, wurde es einer Brandfackel gleich in die Welt geschleudert. Jetzt sieht es der Dichter als Ding unter Dingen wirkend. Er ahnt und erfährt bald die Konsequenzen einer außerordentlichen Tat. Und nun beginnt ein Nachspiel, an dem wir nicht vorübergehen wollen, weil es die Welt des Dichters und sein Verhältnis zu ihr kennzeichnet. In mehreren Epilogen sucht er das tragische Feuer seiner „Räuber" zu ersticken, um die Kohlen seinem Zensor als moralischen Roman zu präsentieren.

Mit der Unterdrückung der ersten Vorrede, in der noch das Feuer der „Räuber" in beißenden Sarkasmen bedrohlich aufzuckte, begann die Anpassung an die bürgerliche Moral. Die zweite Vorrede wird bereits gewandt auf einen bescheidenen, apologetischen Ton gestimmt, wie wir ihn aus dem Zeitalter des Leibniz zur Genüge kennen. Es kostete hierbei schließlich für den „Kopisten der wirklichen Welt" weniger Mühe, die Existenz des Lasters in dem Mikrokosmus des Dramas zu rechtfertigen, als sonst in der besten der möglichen Welten. „Es ist einmal so die Mode in der Welt, daß die Guten durch die Bösen schattiert werden und die Tugend im Kontrast mit dem Laster das lebendigste Kolorit erhält." Ökonomie hier wie dort! — Und vollends der moralische Zweck! fährt der Apologet in einem Atemzuge etwas unlogisch fort (Notabene: falls jemand die Schattierung für allzu kräftig und das Kolorit der Tugend für mehr denn bleichsüchtig halten sollte): „Wer sich den Zweck vorgezeichnet hat, das Laster zu stürzen und Religion, Moral und bürgerliche Gesetze an ihren Feinden zu rächen, ein solcher muß das Laster in seiner nackten Abscheulichkeit enthüllen und in seiner kolossalischen Größe vor das Auge der Menschheit stellen — er selbst muß augenblicklich seine nächtlichen Labyrinthe durchwandern —, er muß sich in Empfindungen hineinzuzwingen wissen, unter deren Widernatürlichkeit sich seine Seele sträubt." — Wen die Einsicht in die Ökonomie noch nicht gewonnen hat, den muß hier das Mitgefühl mit den Leiden des unglückseligen Kopisten der Natur entwaffnen.

Mit derselben Geschäftigkeit, mit der der Dichter sein dramatisches Felleisen geöffnet hat, um dem Verdacht der Konterbande zu entgehen, gibt er seinem Räuber Moor ein paar glättende Bürsten-

striche und konfisziert ein paar allzu verwegene Gesten und Redensarten, so daß dieser mit ihm als ein „merkwürdiger wichtiger Mensch", der aber schließlich doch nur einen „seltsamen Donquixote" darstelle, passieren kann; und selbst seine Räuberbande schwärzt er als brauchbare Vogelscheuchen für den Acker der Schriftgelehrten mit ein und rühmt sich, „der Religion und der wahren Moral keine geringe Rache verschafft zu haben", indem er „mutwillige Schriftverächter in der Person seiner schändlichsten Räuber dem Abscheu der Welt überliefere".

Doch was in der Dämmerung einer kritischen Torstube möglich war, wird es im grellen Rampenlicht der Bühne gelingen? Werden Karl Moor und die Seinen dort nicht als das erscheinen, was sie sind: kühne Revolutionäre, die die Welt auf den Kopf stellen möchten? schrankenlose Geister, die mit den Problemen des Lebens ringen? — „Eben darum will ich selbst mißraten haben, dieses mein Schauspiel auf der Bühne zu wagen," versichert der Dichter. „Es gehört beiderseits, beim Dichter und seinem Leser, schon ein gewisser Gehalt von Geisteskraft dazu; bei jenem, daß er das Laster nicht ziere; bei diesem, daß er sich nicht von einer schönen Seite bestechen lasse, auch den häßlichen Grund zu schätzen. — Der Pöbel —" Und nun hat er für seinen Freund Publikum doch noch einige gedämpfte Sarkasmen in Bereitschaft. Aber nur einen Augenblick verspottet ein feuriger, geistreicher Blick sein eigenes moralistisches Bemühen. Er besinnt sich auf seine Tendenz und schließt mit einem wohlaufgesparten Hauptargument: „Ich darf meiner Schrift, zufolge ihrer merkwürdigen Katastrophe, mit Recht einen Platz unter den moralischen Büchern versprechen; das Laster nimmt den Ausgang, der seiner würdig ist. Der Verirrte tritt wieder in das Geleise der Gesetze. Die Tugend geht siegend davon. Wer nur so billig gegen mich handelt, mich ganz zu lesen, mich verstehen zu wollen, von dem kann ich erwarten, daß er — nicht den Dichter bewundere, aber den rechtschaffenen Mann in mir hochschätze."

Wir erkennen, wie schwer es für den Dichter sein sollte, aus seiner Welt zur Freiheit und Größe des tragischen Begriffs zu gelangen. Konnten schon die Alten die Wucht tragischer Stimmung nur so lange ertragen, bis ein befreiendes Lachen den Druck von der Seele nahm, so sehen wir in dem seltsamen Satyrspiel dieses Vorwortes den Dichter einer neueren Epoche geschäftig, alle Reflek-

toren in Bewegung zu setzen, um ja nur die tragischen Schatten, die seine mächtig schreitende Phantasie warf, zu erhellen und ja nicht den Verdacht irgendwelcher tragischen Stimmung, welche die zarten Gemüter seiner Zeit beunruhigen und verwirren konnte, aufkommen zu lassen. Im Grunde bedeutet dieses Vorwort des Dichters einen vollendeteren Sieg des Gutbürgerlichen über die Revolution in seinen Mauern als etwa der Kniff des Freiherrn von Dalberg, die ganze Räubergeschichte in die Zeiten Kaiser Maximilians zu verlegen und ihre Choks aus sicherer historischer Ferne zu genießen. — So verlief die schwäbische Revolution des Jahres 1781. Deutschland wurde keine Republik, und der Geist der Tragik blieb gefesselt.

Fiesko.

Das zweite Drama verrät in seiner ganzen Gestalt den Einfluß völlig veränderter Bedingungen. Der theatralische Erfolg der „Räuber" hatte Schillers Verhältnis zur Bühne wesentlich beeinflußt, so daß der Gedanke an die theatralische Verkörperung in den Vordergrund trat. Dazu kamen andere Antriebe, die den Dichter von dem subjektiven Standpunkt des l'art pour l'art verdrängten: die durch seine Flucht geschaffene schwierige Lage, Hoffnungen auf den Intendanten der Mannheimer Bühne. Von vornherein legte ja auch der historische Stoff ganz andere Verpflichtungen auf. So gewahren wir hier in der Zeichnung der Gestalten und dem dramatischen Aufbau eine neue Hand.

Der stolze Herzog von Lavagna gehörte zwar längst zu dem Kreise jener plutarchischen Naturen, denen der junge Dichter einen leidenschaftlichen Kult widmete. Als ein Brutus, in dessen Seele „kein anderer Gedanke war als den Usurpator zu stürzen", war er ihm durch Rousseau vertraut. Die Quelle freilich, aus der sich Schiller dann näher über jene merkwürdige Begebenheit der Genueser Geschichte unterrichtete, gab von Fiesko und seiner Unternehmung ein anderes Bild. Sie zeigte einen mit allen Mitteln südländischer Verschlagenheit durchgeführten Kampf, hinter dem nichts als Herrschsucht stand. Nun war der Dichter zwar nicht willens, sich durch die Geschichte binden zu lassen; sie war ihm vorläufig nur eine Fundstätte für dramatisch wirksame Szenen. Aber auch in einer solchen cäsarischen Natur war Größe; „namenlos groß" war

es, „eine Krone zu stehlen". Sollte sein Fiesko schlechterdings gegen eine solche Versuchung gefeit sein? Hier war — das fühlte der Dichter — der Hebel anzusetzen, um jene Bewegung zu erzeugen, wie sie das Drama brauchte und wie sie der historische Stoff nicht bot; der Kampf zwischen Cäsar- und Brutusmächten mußte auf dieser Walstatt entschieden werden.

Damit war das Hauptmotiv angelegt. Aus dem historischen Kampf gegen die Doria mußte sich jener bedeutendere Konflikt herausheben. Ihn hieß es dramatisch entwickeln.

Leicht war es, Fiesko handelnd darzustellen, wie er hinter der Maske des leichtsinnigen Wollüstlings seine Pläne vorbereitet, wie er die Nobili, das Volk, die patriotischen Verschwörer gewinnt, wie er die Minen gegen die Doria legt und entzündet. Leicht war es auch, hiermit die Steigerung des cäsarischen Gelüstes zu verbinden und das Bewußtsein der eigenen Überlegenheit und Macht immer mehr zu betonen. In diesen Dingen bot auch die Quelle genug Anhalt. So war hier eine geradlinige Handlungsreihe, ein stetes Gefälle gegeben, das dem Fieskodrama eine ganz andere dramatische Bewegung verlieh, als wir sie in den „Räubern" fanden.

Doch die in solcher Weise kräftig vorwärtsbewegte Handlung sollte ja nur das Bett für die innere Spannung abgeben. Der Konflikt zwischen Herrschaftsgelüst und Freiheitssinn mußte angelegt und immer mehr auf eine Katastrophe hin zugespitzt werden, eine Aufgabe, die unvergleichlich schwerer zu lösen war, bei der vor allem die historische Quelle den Dichter im Stich ließ. Einmal mußte dieser Konflikt in Fieskos Brust selbst, unabhängig von allen anderen Einflüssen, ausgekämpft werden. Dies geschieht; — freilich sehr obenhin. Zwar erklingt es mitten in Fieskos cäsarischen Träumen wohl einmal überraschend: „Geh' unter, Tyrann! Sei frei, Genua!" Doch schon die zweitnächste Szene zeigt uns einen Fiesko, der alle Brutusregungen in sich erstickt hat. Wilde Träume, so heißt es, haben das verborgene Gelüsten seines Herzens emporgewühlt. Jetzt dämmert der Morgen über Stadt und Meer. Aber die Mächte der Seele, welche die Nacht entfesselt hat, weichen nicht. Mit der erwachenden Sonne streben sie auf. Wie ihre Strahlen flammen seine Herrschergelüste hin über die majestätische Stadt, und die Fülle seines titanischen Strebens verstummt in dem kurzen Wort: „Ich bin entschlossen."

Von nun an ist in seinen Gefühlen von Brutusregungen nichts mehr zu spüren. Der Cäsar hat gesiegt — wenn wir hier, wo das Brutusgefühl nichts als flüchtige Laune bedeutet, von Kampf und Sieg sprechen können.

Aber vielleicht war es die Absicht des Dichters, das Brutusmotiv in Fiesko nur wie eine schwache Gewissensstimme auftauchen und ersticken zu lassen. Vielleicht lag ihm vor allem daran, das Cäsarische in der Fieskonatur herauszuarbeiten und den Patrioten Verrina ihm um so entschiedener als Brutus entgegenzusetzen. Wenn nur dramatisch damit viel gewonnen worden wäre! Verrina als Gegenspieler zu benützen und seine Handlung gegen die Fieskos zu treiben, ging nicht an. Für eine so aktive Rolle waren hier nicht die Bedingungen gegeben. Sonst wäre der Kampf gegen die Doria, gegen Gianettino vor allem, in dem der alte Republikaner nun einmal aufs stärkste engagiert war, gelähmt worden. So blieb für Verrina keine andere Rolle übrig, als die Entwicklung, die er vorausahnt, abzuwarten, im Verborgenen das rächende Schwert für den großen Verbrecher bereitzuhalten und hier und da in die Szenen, in denen Fieskos Sonne gebieterisch aufstrahlt, in dunklen Andeutungen seinen Schatten zu werfen.

Ein glücklicher Instinkt sagte wohl dem Dichter, daß sein Fiesko allzu ungehemmt und unbewegt emporschritt, daß es an Spannung und innerem Konflikt, den unentbehrlichen Ingredienzien des Dramas, fehlte. Er half dem ab, indem er die Leonorentragödie anlegte und in ihr dem Fiesko ein zweites Gegenspiel schuf, in dem die Liebe den Ton angeben und alle ihre Kraft gegen das cäsarische Prinzip aufbieten sollte.

Sie mutet zunächst sehr sonderbar an, diese Szene, in der Leonore ihre Klagen ausschüttet und Fiesko mit seiner Verwirrung und seinen Verlegenheitsseufzern eine recht unglückliche Rolle spielt, er, der eben noch in dem großen cäsarischen Monolog wie ein Halbgott erschien. Hier schmilzt seine Kraft in Weichheit des Gefühls, und all seine Beredsamkeit findet hier nur den innig-beschwörenden Ruf: „Meine Leonore!"

Wir sehen, der Cäsar Fiesko hat noch andere Züge, die uns bisher verborgen blieben. Wir nahmen ihn zu alt, zu hart und scharf im Umriß. Er ist jung wie sein Dichter und kann wie dieser die weiche Linie des Gefühls nicht entbehren. Darin sind sie beide—

trotz alles cäsarischen und shakespearischen Rüstzeuges — getreue Söhne ihrer empfindsamen Epoche gleich Rousseau, dem Schiller ja das Urbild seines Fiesko verdankte. Bei diesem hatte er wohl auch den Hinweis gelesen, daß man heroische Tugenden nicht auf Kosten der häuslichen üben dürfe, wofür Rousseau neben Brutus auch Fiesko als Beispiel nennt, der seinen großen Plan, „wiewohl er sehr vorsichtig war, seinem Bruder, seiner Gattin — vertraute" [1]). So erhält denn auch Schillers Fiesko, um „die kalte, unfruchtbare Staatsaktion" zu erwärmen und die zärtlichen Herzen seiner Zeit darin heimisch zu machen, jene jünglinghafte Liebe zu Leonore eingeimpft. Über dem Heros sollen wir den Menschen nicht vergessen. „Meine Leonore!" Dieses weiche und gefühlvolle Intervall darf in der heroischen Sinfonie der Rokokozeit nicht fehlen.

So wird Leonorens Liebe der Gegner, der sich dem emporschreitenden Fiesko in den Weg wirft. Nah gesehen und rein mit Wirklichkeitsmaßen beurteilt, befremdet diese Szene wieder, in welcher der Kampf der beiden Mächte dargestellt wird. Seltsam verzerrt erscheint uns das Bild dieser Leonore, die aus dem Ton der warnenden Alraune und bissigen Sarkasmen gegen die Fürsten in die Tonart des verführerischen Weibes übergeht. Und doch spüren wir bei allen jugendlichen Fehlern und Dissonanzen eine tiefe und bedeutende Melodie. Dieser Kampf, in dem sich hier Liebe und Herrschsucht messen, gilt doch mehr als eine rührende Familienszene. Wie einst bei jenem Sonnenaufgang Fiesko wuchs, so wächst hier Leonore. Nicht mehr die blasse, empfindsame Liebende der ersten Szenen, ein W e i b beschwört hier mit allen ihren Kräften die Dämonen der Herrschsucht. Und wie Ares der Beredsamkeit und den schmeichelnden Umarmungen der Kypria, will Fiesko der holden Zauberin erliegen — da dröhnt das Schicksal selbst seinen unerbittlichen Spruch dazwischen. Die wundervolle Atlantis versinkt. Nacht, Kriegsgetön, Wirklichkeit umwogen ihn.

So ist jener Kampf entschieden; die Liebe ist dem Dämon der Herrschsucht unterlegen. Doch die Bedeutung jenes Motives ist für den Dichter damit nicht erschöpft. Im letzten Aufzug kommt es zu einem Nachspiel. Durch einen Irrtum wird Fiesko der Mörder seines Weibes und muß so das ahnungsvolle Wort Leonorens „Opfere

1) Boxberger, Einleitung zu Fiesko in Kürschners Nat.-Lit.

die Liebe der Größe!“ bis zum äußersten erfüllen. An der Darstellung der inneren Reaktion Fieskos, die der Entdeckung folgt, scheitert freilich des Dichters Kraft. Welch ein Unterschied zwischen den Paroxysmen Shakespeares und dieser schwülstigen Deklamation! Der Dichter beeilt sich denn auch, den Anfall wie ein Wundertäter zu heilen und den Unglücklichen aus den Tiefen des Wahnes und der Verzweiflung bis zur höchsten Besonnenheit und Seelenkraft emporzuheben. „Die Vorsehung, versteh' ich ihren Wink, schlug mir diese Wunde nur, mein Herz für die nahe Größe zu prüfen.“ Mit diesen höchst vernünftigen Worten steht Fiesko „gefaßt und fest“ auf. „Kommt! Ich will Genua einen Fürsten schenken, wie ihn noch kein Europäer sah!“

Und doch leuchten auch bei diesen Szenen, wenn wir die Distance weiter nehmen und den Zug des Ganzen überschauen, bedeutendere Linien hervor. Sie zeigen, wie der tragische Konflikt, den Liebe und Herrschsucht schürzten, vom Schicksal zerhauen wird. Die Liebe ist der Größe geopfert, Fiesko hat selbst das Teuerste zerstören müssen; alles Weiche seiner Seele ist im Paroxysmus des Schmerzes gehärtet, damit er zur Größe reife. — Immer wieder spüren wir so in den Empfindungen des jungen Dichters einen Zug zur Idee, zum Symbolischen, und durch all das Weiche und Zerflossene der Empfindsamkeit eine Härte und eine Betonung des Schicksals, die Größeres verheißt als frommen Dienst an dem Altar des moralischen Sittengemäldes.

Der Dichter hat das Leonorenmotiv zu einem Konflikt entfaltet, der die letzten beiden Akte dermaßen beherrscht, daß wir jene ursprüngliche Alternative Cäsar oder Brutus beinahe aus den Augen verlieren und die Auflösung am Schluß als gewaltsam empfinden. Und es ist nicht nur der Mangel an organischer Verbindung der beiden Hauptmotive, der die Schwäche der letzten Akte ausmacht; schlimmer ist, daß die Leonorenkatastrophe die Entschiedenheit, mit der die Handlung auf ein bestimmtes Ziel, auf die Brutustat des Verrina, zustrebte, abschwächt und den tragischen Ausgang in Frage stellt. Ursprünglich hatten wir es nur mit dem Cäsar Fiesko zu tun, der mit Leidenschaft auf sein Ziel losging. Sein Verhalten der Brutusforderung Verrinas gegenüber konnte nicht zweifelhaft sein. Jetzt aber steht vor uns der Mensch Fiesko, der durch den tiefsten Schmerz geadelt ist. Wenn es schon einst in dessen Brust

erklungen war: „Geh unter, Tyrann! Sei frei, Genua!" — **wenn** schon einst in dem Kampf zwischen Herrschsucht und Liebe das **cäsa**rische Prinzip nahe am Unterliegen war, ist da der letzte **Entschluß** jetzt wirklich klar determiniert? Sollen nicht die ergreifen**den** Worte Verrinas und sein kniefälliges Flehen auf **den Fiesko,** dessen Selbstsucht geläutert ist, Eindruck machen? Oder soll **das** Opfer, das er hat bringen müssen, ihm den Rückweg verschließ**en**? Wir wissen — und das richtet dieses Trauerspiel — wenige Sekunden vor der Katastrophe noch nicht, wie die Würfel fallen werden. — Am Ende verhärtet der Dichter sich und seinen Fiesko. Er entschließt sich resolut, und Fiesko geht unter.

Wie wenig Schiller aber des Grundmotivs und seiner Durchführung Herr geworden und eines tragischen Ausganges sicher ist, beweist die zweite Fassung, in der er den anderen Weg einschlägt und Fiesko mit göttlicher Selbstüberwindung entsagen läßt. Die Seelenruhe des Andreas Doria, seine moralische Größe, wird jetzt die Macht, welche den Trieb der Entsagung in Fiesko stärkt. Er geht mit sich und seinem Ehrgeiz ins Gericht. Um jede cäsarische Regung in sich zu besiegen, will er Stirn gegen Stirn der Versuchung entgegengehen, um im letzten Augenblick zu entsagen. Natürlich wird nun die Verrinaszene zu einer Farce und endet mit einer peinlichen Beschämung des wackeren Greises, die dieser jedoch gern hinnimmt, um sich begeistert in Fieskos Arme zu stürzen. Um keinen Mißklang in die festliche Stimmung zu bringen, ist Leonore dem Kampfesgetümmel ferngehalten und kann wohlbehalten ihren Fiesko erwarten, „um alle Zauber der Natur in einen Kuß der Liebe zusammenzuschmelzen". So trieft dieser letzte Akt von Edelmut und „häuslichen Tugenden", wie die Kleistische Perserbraut von Salben. Die wenigen großen Linien des ersten Fiesko sind damit gründlich zerstört. Noch weit verhängnisvoller als in den „Räubern" hat die Circe der Empfindsamkeit über den Genius triumphiert und seinen Helden in einen Tugendausbund verwandelt. An Stelle des matten Goldstreifens wahrhaft tragischer Motive, der in die eiserne Krone dieses Schicksals eingebettet war, ist jetzt die Moral wie eine künstliche Vergoldung funkelnd um das rostende Eisen gelegt.

So sehen wir diesen ersten Versuch eines historischen Trauerspiels, trotz unverkennbarer Fortschritte im dramatischen Aufbau, an ähnlichen Mängeln kranken wie das Erstlingsdrama. Auch hier schwelgt der Dichter in einer Häufung verschiedenster Motive — wir haben sie nicht erschöpft, sondern nur die wesentlichen herausgehoben. Auch hier bleibt er in der Durchführung ihrer nicht mächtig. Auch hier scheitert er vor allem an dem tragischen Problem. Von der aus tiefbegründeter Weltanschauung schöpfenden tragischen Kraft ist er noch ebenso weit entfernt wie zuvor. Er konnte sich wohl der dramatischen Methode bemächtigen; doch war er unfähig, sich ebenso leicht aus dem geistigen Klima seiner Welt in die einsamen Höhen des Tragischen emporzuarbeiten. Der Versuch, sie mit den kühnen Schwingen der Phantasie zu erreichen, mußte mißlingen; denn die Phantasie kann tragische Motive nicht schaffen; sie entspringen aus einer seelischen Anlage und einer Gesamtstimmung, wie sie in einer Epoche, die noch an die beste der möglichen Welten und an die ursprüngliche Güte des Menschen glaubte, sich nicht so leicht bilden konnten. Und doch bleibt der Drang des jungen Schiller zum Tragischen das wichtigste Merkmal neuer, tieferer Strömungen und die bedeutendste Verheißung einstiger Befreiung von den Fesseln eines weichlich-beschränkten Zeitgeistes.

Doch verweilen wir nicht länger bei den Leidensstationen des Genius, dem das Geschenk der Freiheit nicht in die Wiege gelegt war, sondern erst als Krone eines kämpfereichen Lebens winken sollte! Halten wir uns an das, was in diesem ersten Versuch eines historischen Dramas unter mancherlei Mängeln als Keim und Ansatz vollendeterer Formen erscheint! Es ist vor allem jener Zug zur großen typischen Linie und zur Idee, wie er in dem cäsarischen Monolog Fieskos am herrlichsten zutage tritt. Staunend gewahren wir in dieser Szene eine Größe der Linie und eine Kraft der Symbolik, wie sie uns in unserer dramatischen Kunst bis dahin nicht begegnet sind. Es ist, als ob in die enge Formenwelt der Wirklichkeitsdarstellung titanische Gestalten treten.

Dem entspricht auch die äußere Form dieser Szene: Hier schwingt sich die Sprache, die sich im ganzen auf dem niedrigen Niveau einer knappen Prosa bewegt, plötzlich empor; ein geheimer Rhythmus

beflügelt sie. Mit tyrtäischer Kraft strahlt so der Monolog Fieskos über das erwachende Genua hin. Und auch in jener Szene, wo Verrina in „furchtbarer Wildnis" den grauenvollen Gedanken des Mordes mit Bourgognino teilt, wo Leonorens Liebe den Gemahl beschwört oder Fieskos Schmerz austobt, spüren wir dies Trachten nach gesteigertem und freierem Ausdruck der Gefühle, das sich hier allerdings, wo der Rhythmus noch unterjocht ist, oft nur in ein schwülstiges Fortissimo der Worte rettet. Wenn also dieses lyrische Element trotz jener ernsten Absage des Dichters in der Selbstkritik des Wirtembergischen Repertoriums[1]) im „Fiesko" wieder so stark hindurchbricht, so muß in ihm ein tiefer begründetes Recht liegen. Auch zeigt eine Szene wie der große Monolog Fieskos, daß diese Form mit dem Begriff „lyrisch" nicht abgetan ist, sondern daß in ihr dramatische Kräfte und Möglichkeiten stecken, deren Bedeutung nach diesen Anfängen noch nicht abzuschätzen ist.

Kabale und Liebe.

Wir treten in eine andere Welt. Der Dichter hat keine einzige Bemerkung für das Milieu übrig; trotzdem bewegen wir uns in ihr wie in einem Hause, wo uns jeder Winkel vertraut ist. Wie zu einem alten Bekannten treten wir an das verstaubte Spinett und schlagen ein paar der vergilbten Tasten an, die zitternd und dünn antworten. Wie oft haben sie unter Luisens schlanken Fingern in zierlichen Passagen silbern geklungen, während das alte Violoncell dort in der Ecke mit wehmütigem Ernst dazu sang! — Ist es nicht, als ob im Spiegel gegenüber das Gesicht des alten Musikus unter fuchsiger Perücke auftauchte? Und dort das Brett an der Wand mit den schmalen Bücherrücken, über deren verblichenes Gold die letzten Sonnenstrahlen gleiten! — Hier leben alle Dinge. Uns ist, als atmeten wir beinahe körperlich diese etwas stickige, von Kaffee- und Tabakdünsten geschwängerte Luft, diesen zarten Duft von Lavendel und Veilchen, der zuweilen leicht und geisterhaft herüberweht.

Wenn hier die Dinge leben, wie dann erst die Menschen, von denen jene ihr Leben borgen! Wie deutlich und sinnlich greifbar steht er vor uns, der Musikus Miller, dem die saftigsten Flüche und

1) Bd. 16, S. 38.

kräftigsten Aufschneidereien ebenso vom Munde gehen wie ein kerniges Wort gesunden Verstandes oder schlichten Altväterglaubens, der nach außen auf eine repräsentable Erscheinung hält und in sich doch die Unzufriedenheit eines verpfuschten und gedrückten Lebens herumschleppt. Nur wenn sein Cello klingt und sein Auge auf seiner schönen blonden Tochter ruht, dann regt sich in ihm nicht bloß das bischen Künstlerblut, das die Natur ihm mitgegeben; dann blickt auch aus den Falten des verknitterten Gesichts ein Menschenantlitz.

Luise blüht in dieser Welt wie ein holdes Wunder — gleich jenen schönen Lilien, wie sie zuweilen aus solchen niedrig-schmalen Fenstern lieblich herabgrüßen. Für ihre sechzehn Jahre ist sie allerdings vom Dichter reichlich ernst genommen. Aber sie ist nun einmal ein liebes Wunder, nicht nur an Schönheit, sondern auch an Geist und Charakter. Wie könnte sie sonst auch Ferdinand von Walter mit solchem Zauber umspinnen! „Der erste Puls der Leidenschaft" durchflutet ihre Seele, welche die schwärmerischen Gespräche ihres Geliebten und die Worte seiner Lieblingsdichter inniger aufsaugt als die dürstende Pflanze den Regen.

Ähnlich leben die übrigen Gestalten: jener bleiche Jüngling mit den düster brennenden Augen und den schmerzvoll zuckenden Lippen, jener trippelnde, in eine Moschuswolke gehüllte Wicht, dem das „Schafsgesicht" so unsagbar natürlich steht. Wie aus dem Rahmen eines Rokokopastells schwebt die schöne Lady herbei. Wenn der Genius des britischen Volkes in dieser Johanna Norfolk auch nicht gerade die glänzendste Verkörperung findet, so ist es doch, als ob von der Tür her, durch die sie schreitet, ein frischer Lufthauch in die Dumpfheit und Enge deutschen Lebens wehte. — Und schließlich jene zwei; mit Gift und Galle gemalt, doch mit wahrhaft Hogarthschem Pinsel, verbergen sie nicht, daß sie diesem Planeten angehören und nicht hinab zu jenem „sublunarischen Trabanten" zu verweisen sind, wo der Teufel Franz in fürchterlicher Einsamkeit haust.

In dieser Welt nun erleben wir ein Stück wahrhafter Tragödie, den fünften Akt von „Kabale und Liebe", erleben ihn wie die Wirklichkeit selbst, daß wir mit stockendem Atem jenem Kampfe zweier Seelen folgen und alles andere darüber vergessen. Nur dürfen wir

uns nicht Rechenschaft ablegen, nicht den Zug des Dramas überschauen, wenn wir nicht ernüchtert werden wollen.

Gewiß, die Grundursache jener erschütternden Begebenheit bildet das soziale System, der Kastengeist, der die Bürgerkanaille in den Staub tritt. Aber der Dichter selbst denkt nicht daran, eine soziale Tragödie zu schreiben. Der eigene künstlerische Instinkt warnt ihn davor, Mißstände der Gesellschaft zu Lasten des Schicksals zu schreiben und ein Scheitern an äußeren Schranken tragisch zu nehmen. Er fühlt, daß ein innerer Hebel der Leidenschaft mitwirken müsse, um eine tragische Bewegung zu erzeugen.

Ein Hebel der Leidenschaft! — Romeo und Othello, Julia und Desdemona, die großen Märtyrer der Liebesleidenschaft, schweben vor unserem Auge empor. — In der Tat geht dorthin, wohin sie weisen, des Dichters Weg. Ähnlich wie Romeo, doch mehr mit Schillerschem Elan wagt Ferdinand den „Riesensprung" über die hemmenden, äußeren Schranken und reicht der Geliebten die Hand zur Flucht in eine arkadische Einsamkeit. Doch vibriert schon in seinem tiefsinnigen Pathos, das von zauberhaften Sonnenuntergängen, von begeisternden Schauern der Nacht, von der Bußpredigt des wechselnden Mondes und der Sternenkirche schwärmt, nicht der fortreißende Atem der Leidenschaft, so findet er vollends in dem blassen Bürgerkind des 18. Jahrhunderts keine Julia. Sie haucht die romantischen Luftschlösser des Geliebten durch das zitternde, blasse Wort „Pflicht" um. Ein Bündnis, das die Fugen der Bürgerwelt auseinandertreiben würde, müßte, so dünkt ihr, die allgemeine, ewige Ordnung stürzen.

Wir stehen vor einer Wendung des Romeomotivs. Die schwärmende Verliebtheit Ferdinands schlägt, als er die Geliebte seinen Armen so blaß und schattenhaft entschwinden sieht, jäh um. In düstern Groll? selbstquälerische Empfindlichkeit? wie sie bei schwebenden Gemütern wie diesem Liebespaar der empfindsamsten aller Zeiten wohl zu begreifen wäre —? Nein; wenn wir dem Dichter glauben wollen, keimt ein finsterer, eifersüchtiger Verdacht. Der schwärmerische Jüngling verwandelt sich in einen Othello, der „das Gesicht verzerrt" und „an der Unterlippe nagend" mit mißtrauischem Blick das blasse Mädchen streift, der die Krallen der Eifersucht am Herzen spürt, plötzlich in wildes Gelächter ausbricht und schweratmend keucht: „Schlange, du lügst. — Ein Liebhaber

fesselt dich, und Wehe über dich und ihn, wenn mein Verdacht sich bestätigt."

Nun wollen wir dem Dichter wohl glauben, daß die schwärmenden Jünglinge jener Epoche sich zuweilen in der Rolle des Eifersüchtigen so gut bewährten wie heute oder in den Tagen Shakespeares; ein Mißverhältnis bleibt aber hier dennoch bestehen. Dieses blasse, zitternde Mädchen, das sein Gesicht in den Händen birgt, ist wahrlich keine Desdemona. So bleibt denn das Rasen dieses Othello im Grunde nur das peinliche Mißverstehen eines selbstquälerischen Gemütes. Will der Dichter — so fragen wir uns — auf dieser ungerechten Laune des Verliebten die tragische Entwicklung des Dramas aufbauen?

In der Tat ist denn auch diese Anwandlung nur die Wunde, durch die das Gift der von Wurm und dem Präsidenten bereiteten Kabale eindringt. Sie wird der eigentliche tragische Hebel. In Luisens Herzen wird sie an den heiligsten Gefühlen verankert. Ferdinand freilich muß mit einer Blindheit ausgestattet werden, die mehr peinlich als erschütternd wirkt, damit er die Netze der Intrige nicht zerreißt. Jedenfalls wirkt das Gift; die Eifersucht feiert ihre Orgien, und dem erschütternden Finale des letzten Aktes steht nichts mehr im Wege.

Schließlich fühlt der Dichter selbst, daß die soziale Pointe denn doch die Hauptsache bildet. Der Vorhang, der dieses Stück Menschheitstragödie von der Welt draußen trennte, zerreißt. Die tragische Dämmerung des letzten Aktes erhellt sich. Die auflohende Flamme anklagenden Hasses steigt empor und beleuchtet — nicht zwei an der Tragik ihres Schicksals zerbrochene Menschen, sondern die Opfer eines nichtswürdigen Verbrechens. Der Dichter will auch am Ende unserem aufgeregten Gerechtigkeitsbedürfnis die Befriedigung nicht vorenthalten. Er führt das Gelichter der Kabale zur Abrechnung herbei. Wir vernehmen die Anklage und den Fluch, den der Sterbende gegen den Vater schleudert, sehen, wie sich die Teufel selbst zerfleischen und die Macht der Finsternis zusammenbricht, und werden Zeuge des versöhnenden Händedrucks, dessen der Sterbende den bereuenden Vater würdigt. So wäre denn jene Lohe beschwichtigt; doch in der Tiefe schwelt sie weiter, jene Glut des Hasses gegen eine verderbte, zum Untergange reife Welt. Der heiße Atem der Geschichte weht uns an. Was hier glüht, ist nicht das irdische Zentral-

feuer, dessen erderschütternden Stößen unser bißchen Planetenleben tragisch erschauernd lauscht — es sind versteckte Brandherde, an denen nur zu bald die Bastillestürmer ihre Fackeln entzünden sollen.

So sehen wir, wenn wir das Drama bei gehörigem Abstande von dem in einzelnen Szenen pulsierenden Leben überschauen, ähnliche Mängel wie in den ersten Stücken: eine Entwicklung, die ohne den Hebel der Intrige und des Zufalls nicht auskommt, und eine Tragik, die sich auf recht zweifelhaften Voraussetzungen aufbaut, in der sich Kunst und Leben in verwirrender Weise mischen. Das Lebendige ist die einzelne Situation, denn sie ist nach dem Leben gezeichnet. Kein Wunder, daß dem Drama als Ganzem diese Realität nicht zuzusprechen ist; denn das Leben bietet kein abgeschlossenes Ganzes, sondern nur Bruchstücke und Szenen. Das Ganze der Form kann immer nur Ergebnis einer künstlerischen Abstraktion sein. Dem naturalistischen Verfahren aber, welches einzelnen Vorgängen eine so starke Illusionskraft verleiht, sind hier Grenzen gesteckt.

So gibt uns das Drama der Luise Millerin, wie alle seiner Art, nur Fragmente des Lebens und täuscht den unerfahrenen Blick über die Wahrheit des ganzen Bildes. Es möchte vergessen machen, daß die Zusammenstellung von Wirklichkeitsfragmenten nun und nimmer ein wahres Bild ergibt, daß die Wahrheit nur aus dem einheitlichen Zuge einer Grundidee folgt und daß sie nicht von außen her durch gelungene Naturnachahmung, sondern von innen aus dem lebendigen Nerv des tragischen Motivs her in das Werk fließt. Noch glaubt der Dichter dieses innerste Leben des Kunstwerkes an der äußeren Welt entzünden zu können; noch bietet ihm die Fabel nur einen Stoff, der mit Hilfe äußerer Mittel, als da sind Zufall, Intrige, Mißverständnis, gemodelt und gekittet wird. Die Erkenntnis, daß nur der von innen den Stoff durchdringende und in allen Teilen organisierende Gehalt die wahre und ganze Form auferbaut, liegt noch weit im Felde.

Die Illusionskraft, die einem großen Teil des Werkes eigen, hat freilich, wie sich begreifen läßt, zumeist überschwengliche Bewunderung gefunden. Man hat in diesem Drama, in dem sich der junge Dichter als Meister des naturalistischen Verfahrens erweist, nicht

selten den Höhepunkt seines dramatischen Schaffens gesehen und in allem folgenden halb und halb nur den Abfall von seiner eigensten naturkräftigen Begabung. Doch die, welche so urteilen, wissen wenig von dem Instinkt des Menschen und des Künstlers. Als ob Mitleid und Haß eine Seele ausfüllen könnten! Als ob die Halbtragik jener dumpfen, engen Welt den Menschen mit jenen mächtigen Gefühlen durchfluten könnte, welche die Schale des kleinen, eigensüchtigen Lebens sprengen und die Seele in die Welt des Ewigen emporstreben lassen! Mit dem gleichen instinktiven Entschluß, mit dem Schiller die Fesseln, die seine äußere Existenz einschnürten, abgestreift hat und „Weltbürger" geworden ist, zerbricht er jetzt die Fesseln, die sein seelisches Leben einengen, und wird der Bildner des Menschentums. Und zu dem Instinkt des Menschen, der nach Befreiung strebt, gesellt sich der halbbewußte Trieb des Künstlers. Der nach Ausdruck drängende Gehalt der Seele findet an dem Stoff, den die Gegenwart bietet, kein Genüge. Der Meißel, der nach gigantischen Formen trachtet, sucht den Granit der Urwelt statt des plastischen, weichen Tons alluvialer Epochen! War denn auch jene schnelle und geschickte Nachahmung des Lebens, wie dieser Stoff sie ermöglichte, ein künstlerisches Werk? Schuf sie überhaupt ein Ganzes, eine Form und Gestalt? Zerfiel nicht ihr Produkt im Grunde in eine Reihe treffender und täuschender Einzelbilder, ohne daß die ganze Form von einem inneren Lebenszuge durchflutet war? Noch ist der Dichter sich über diese Fragen nicht klar. Doch sein Instinkt drängt ihn aus der Enge des subjektivistischen und naturalistischen Verfahrens zur Form und zum Stil. So folgt auf das bürgerliche Trauerspiel der „Luise Millerin" die Tragödie des „Don Karlos".

III. Idee und Rhythmus.

Don Karlos.

Nichts zeigt die eigentümliche Lage der deutschen Dramatik des 18. Jahrhunderts deutlicher als die Geschichte ihrer Stoffe.

Nachdem die Mauern, die den wohlgepflegten, überlieferungsreichen Garten der klassizistischen Tragödie umgaben, im Namen der Natur niedergerissen waren, stürmte ein Schwarm junger Dichter ins Freie, im Ranzen nichts als die dramatische Methode, das

Bewußtsein ihrer selbstschöpferischen Begabung und ihren Shakespeare. Bald genug mußten aber die jungen Stürmer entdecken, daß dieses Weggut nicht genüge, um sie stracks zu den Gipfeln des ersehnten originalen Dramas zu führen. Der Zauberstab der dramatischen Methode erwies sich als machtlos, Stein in Brot zu verwandeln, und ihr Genietum war ebenso unfähig, lebendige tragische Verwicklungen zu erzeugen wie Wagners Theorien ein Menschlein. An Stelle des erträumten Lebensreichtums, den, wie sie wähnten, nur die Schranken des Klassizismus ihnen verbargen, gähnte sie öde Armut an. Man hatte die Methode; aber es fehlte an Stoffen. Eine seltsame Jagd nach tragischen Motiven begann, wie jede Glücksjagd voller Eifersüchteleien und Empfindlichkeiten, voller Enttäuschungen und Überlistungen, wie sie Goethe im 14. Buch von Dichtung und Wahrheit mit einigen Lichtern streift. Es war keineswegs immer die Wünschelrute des künstlerischen Instinkts, die in irgendeinem Zufallsfund ein tragisch-bedeutendes Motiv witterte; oft genug gaben Nachahmung oder unklare Vorstellung irgendwelcher Effekte den Ausschlag. Aus einer tieferen tragischen Weltauffassung wurde diese aphoristische Dramatik nicht genährt.

Schillers Jugend teilte, wie wir gesehen haben, das Los dieser Dichter. Die Sorge um einen Stoff, die Aneignung zufälliger Funde, die Gestaltung einzelner kräftiger und wirksamer Szenen und das Versagen gegenüber dem tragischen Problem im ganzen, nicht zuletzt auch die experimentelle Art der Arbeit, die jedem Stoff auf eigene Faust beizukommen sucht, das alles sind typische Erlebnisse, die wir in den ersten Dramen fanden und die in gleicher Weise die Entstehung des Karlosdramas begleiten, des bedeutendsten und — wir dürfen sagen — wunderlichsten Experimentes der deutschen Dramatik.

Was ihn an dem Funde — einer Novelle Saint-Reals, deren Kenntnis er einer Mitteilung des Freiherrn von Dalberg verdankte — von vornherein anzog, waren gewisse unklare, gefühlsbetonte Vorstellungen, Impressionen, die „Gelegenheit zu starken Zeichnungen und erschütternden oder rührenden Situationen"[1]) versprachen. Die Charaktere „eines feurigen, großen und empfindenden Jünglings — einer Königin, die durch den Zwang ihrer Emp-

1) Brief an Rainwald v. 27. März 1782.

findung bei allen Vorteilen ihres Schicksals verunglückt — eines eifersüchtigen Vaters und Gemahls — eines grausamen, heuchlerischen Inquisitors und barbarischen Herzogs von Alba" hoben sich bald aus den Nebeln der episoden- und gestaltenreichen Novelle heraus und wurden mit schnellen, charakteristischen Linien umrissen. Schon diese erste Skizze zeigt, daß wir es mit Akteuren einer Liebestragödie zu tun haben: der feurig empfindende Jüngling, die unglückliche Königin, die das Opfer ihrer Liebe wird, der eifersüchtige König, sie genügen dem Dichter zunächst, den dramatischen Knoten zu schürzen, wobei die Granden in ihrer Weise geschäftig sind.

Diese Umrisse hat das Drama in dem ersten Bauerbacher Entwurf. Ein „Familiengemälde aus einem königlichen Hause" nennt es der Dichter. Bildeten aber schon die politischen, selbstsüchtigen Interessen der Granden einen Hebel, der den Rahmen dieses Familiengemäldes zu sprengen drohte, so tauchen bald noch andere Gedanken und Absichten empor, die ganz außerhalb dieses Rahmens liegen. Ich will es mir „in diesem Schauspiel zur Pflicht machen, in Darstellung der Inquisition die prostituierte Menschheit zu rächen und ihre Schandflecken fürchterlich an den Pranger zu stellen," schreibt er im April 1783 aus Bauerbach an Rainwald. „Ich will — und sollte mein Karlos auch für das Theater verloren gehen — einer Menschenart, welche der Dolch der Tragödie bis jetzt nur gestreift hat, auf die Seele stoßen." Es ist die bekannte Fanfare der Stürmer und Dränger, der Rächer der Natur, wie sie von der Verfluchung des „Eroberers" an Schillers Denken und Dichten durchgellt; nur daß sie hier nicht mehr dem Kampf der Gegenwart, sondern der Sache der Menschheit überhaupt gilt.

Inzwischen wuchs aber Karlos selbst dem Dichter immer mehr ans Herz. Hier hatte ihm eine glückliche Fügung einen Freundesschemen aus dem Grabe erweckt, mit dem er im Innersten sympathisieren konnte. Die Seufzer seiner eigenen Schwermut, die Klagen über seine „Schwächen und zertrümmerten Tugenden", das bitter-stolze Bekenntnis: „Ich hätte vielleicht groß werden können, aber das Schicksal stritt zu früh wider mich", sie fanden in Karlos' Leiden ein Echo, wie er andererseits des Infanten junge Liebessehnsucht, sein Gefühl für Freiheit, seinen Drang nach Taten lebhaft teilte. So wird ihm Karlos zum Busenfreund. Mit ihm

schwärmt und seufzt er. Ihm ist, als ob er sich nur „unter anderen Farben" sehe, als ob mit Karlos eine tiefere Form seines eigenen Ichs sich offenbare.

So baut sich der erste Akt des Dramas auf, den der Dichter im Jahre 1785 in einer Gestalt, in der manche Stellen sogar nur in Prosa skizziert waren, dem Urteil der Welt unterbreitete, um „Wahrheit darüber zu hören" und sozusagen die Mitarbeit „geschmackvoller, fühlender Freunde zu gewinnen". In einer Epoche, in der Mitteilung in jeglicher Form mit Liebe gepflegt wurde, in der ein ausgebreiteter Briefkult unter Gebildeten gedieh, überrascht eine derartige fragmentarische Mitteilung nicht. Und die Idee des Dichters, sich mit fernen, noch unbekannten Freunden in liebevoller Teilnahme an dem Schicksal seines Karlos zu begegnen, entsprang nicht nur seiner der Sympathie huldigenden Seele, sondern dem Geist jener Zeit, in deren bürgerlicher Enge sich ein geistiges Zusammenleben oft fein und anmutig entfaltete. Dazu kam der im besten Sinne experimentelle Charakter seines Dichtens. Für den, der ein Drama nach seiner theatralischen Brauchbarkeit abschätzte, konnte natürlich eine solche Skizze, wie sie hier vorlag, nichts bedeuten; für den aber, der jenes Streben nach poetischem Neuland würdigen konnte, war dieser Versuch eine interessante Tat.

In merkwürdiger Weise läßt uns der Dichter in den kritischen Erörterungen, die jenes Thaliafragment begleiten, in sein Schaffen blicken und berät sich mit uns über die Struktur der Tragödie. Deutlicher noch als beim vorhergehenden Drama sagt er sich, daß Leidenschaften, die an der „Grenzmauer der Natur" oder an den Schranken „weltlicher Konventionen" sich zerschlagen, untragisch sind. Sie können — so meint er — wohl Grausen oder Zähneknirschen hervorrufen; aber es ist zweifelhaft, ob sie — wie er es ausdrückt — „so rührend als erschütternd" sind. „Wenn dieses Trauerspiel schmelzen soll," fährt er dann mit einer überraschenden Wendung fort, „so muß es, wie mich deucht, durch die Situation und den Charakter König Philipps geschehen. Auf der Wendung, die man diesem gibt, ruht vielleicht das ganze Gewicht der Tragödie." Zeigt diese ganze Auffassung des tragischen Problems auch noch eine enge Anlehnung an die Aristotelische Regel, so verrät sie doch einen künstlerischen Instinkt, der über die Theatralik seiner und — unserer Zeit mächtig in das Wahrhaft-Tragische hinausgreift.

In der Tat bringen die folgenden beiden Akte die Erfüllung jener Prophezeiung. Wenn der Dichter im zweiten Aufzug den König in der grauenvollen Einsamkeit des Argwohnes und Menschenhasses zeigt, in der ihm das Flehen des Sohnes trügerisches Gaukelspiel dünkt, in der jedes Wort ihn erschreckt und zu drohender Abwehr reizt, dann gibt er dem Drama deutlicher jene Wendung, auf der, wie er fühlt, „das ganze Gewicht der Tragödie ruht", — um vollends im dritten Akt die Gestalt Philipps zu tragischer Größe emporwachsen zu lassen und den furchtbaren Kampf des Königs, in dessen Seele die Kräfte des Lebens mit dem Fieber des Argwohnes und dem Gift teuflischer Einflüsterungen ringen, in den Vordergrund zu stellen.

Auf dieser Höhe aber tritt neben die tragische Gestalt des Königs ein Protagonist, welcher die Handlung in ganz neue Bahnen drängt: es ist Posa, mit dem die in den ersten Akten nur keimende Idee der Humanität zu alles überragender Bedeutung anwächst. Noch bleibt freilich fürs erste der König der Angelpunkt der tragischen Bewegung. Um seine Seele geht der große Kampf, den jene Lichtmacht mit den finsteren Mächten des Mittelalters führt. Aber wir erleben es doch zu gleicher Zeit, daß die Motive der ursprünglichen Familientragödie von dem Strom der hereinflutenden weltpolitischen Ideen gleichsam verschlungen werden, daß Posa an das Steuer des Dramas tritt, daß alle anderen, Karlos, Philipp, ja die Königin nur Werkzeuge in seiner Hand werden, um der Verwirklichung seiner Ideen zu dienen. Und in wie rätselhafte Bahnen lenkt er die Handlung! Wie seltsam ist die Zweideutelei, in der er sich bei der Königin gefällt! Wie seltsam jene geheimnisvollen Andeutungen, nach denen er seine Hoffnung nicht auf Karlos, sondern auf den König zu gründen scheint! Wie befremdet sein Verhalten gegen den Freund!

Eine Stelle in den „Briefen über Don Karlos" bietet eine gewisse Erläuterung zu dem merkwürdigen Nimbus, den der Dichter um Posas Gestalt legt. „Ich bin weder Illuminat noch Maurer," heißt es dort, „aber wenn beide Verbrüderungen einen moralischen Zweck miteinander gemein haben, so muß er mit demjenigen, den Marquis Posa sich vorsetzte, wenigstens sehr nahe verwandt sein. Was jene durch eine geheime Verbindung mehrerer durch die Welt zerstreuter tätiger Glieder zu bewirken suchen, will der letztere,

vollständiger und kürzer, durch ein einziges Subjekt ausführen: durch einen Fürsten nämlich, der Anwartschaft hat, den größten Thron der Welt zu besteigen." In der Tat hat der Dichter seinen Posa dem geheimnisvollen Wesen der Illuminaten genähert, jener Art, auf verborgenen Wegen die Menschen zu beeinflussen und zu lenken, wie sie seiner Epoche von tiefgehendem erzieherischen und politischen Wirken untrennbar schien. Darin ist der Marquis ein Geistesverwandter des Goetheschen Abbé. In den „Briefen" hat Schiller hernach jenen freimaurerischen Grundzug seines Posa noch stärker herausgearbeitet, als er im Drama gespürt wird, indem er dort die Idee des Opfers besonders betont. Das A und O aller freimaurerischen Bestrebungen war ja ein Leben im Dienst des großen Humanitätsgedankens; der Begriff des Opfers war ihnen daher in jedem Sinne vertraut. Und wenn wir den Erläuterungen des Dichters glauben, so muß sein Posa nahe daran gewesen sein, gerade diese Tendenz bis zum äußersten zu betätigen: es muß „Augenblicke für ihn gegeben haben, in denen er mit sich zu Rate ging, ob er seinen Freund nicht geradezu aufopfern sollte". Wenigstens läßt uns der Dichter dies aus einer Andeutung folgern, die Posa im Gespräch mit der Königin äußert:

„Weh' mir und ihm, wenn ich bereuen sollte!
Wenn ich das Schlimmere gewählt? Wenn ich
Den großen Wink der Vorsicht mißverstanden,
Die mich, nicht ihn auf diesem Thron gewollt?" [1])

Statt dieses Opfers hat er ein anderes gebracht. Als die unbesonnene Leidenschaft des Freundes seine großen Berechnungen zu durchkreuzen droht, tut er den Schritt, der seine Sache mit dem Leben des Karlos retten soll; er schreibt jenen selbstverräterischen Brief, der des Königs Verdacht vom Infanten auf ihn selbst lenken soll. Bedarf es aber, fragen wir uns, unbedingt dieses Opfers? Die Königin trifft wohl das Rechte, wenn sie ihm beim Abschied halb bitter, halb bewundernd zuruft: „Sie stürzten sich in diese Tat, die Sie erhaben nennen. Leugnen Sie nur nicht. Ich kenne Sie. Sie haben längst darnach gedürstet." — Noch fehlt jener Zeit der Typus fanatischer Selbstopferung im Dienst einer politischen Idee, wie ihn das kommende Zeitalter der Revolution gebären sollte; Posa aber scheint eine Vorahnung dieser Sinnesart zu bedeuten.

1) Briefe über Don Karlos 7. Brief.

Mit der Selbstopferung Posas sind die Würfel in dem Kampf um des Königs Seele gefallen. Doch ahnen seine Feinde nicht, daß sein Untergang das Werk seiner eigenen Hand ist und daß der Kampf um die Zukunft der Menschheit erst anhebt. Wird Posas Opfer in diesem Kampf entscheiden und Karlos der Vollender seiner Ideen werden? Zunächst droht diese Hoffnung in dem Wirbelsturm des verzweifelten Schmerzes unterzugehen. Je gigantischer Karlos das Monument der Freundesliebe emportürmt, je strahlender das Bild des Toten, der sich „für ihn“ geopfert, von dort leuchtet, um so vernehmlicher hallt das schmerzliche, vorahnende Wort Posas in uns nach: „Mein Gebäude stürzt zusammen — ich vergaß dein Herz.“ — Und dem vorüberbrausenden Sturm der Leidenschaft folgt tödliche Ermattung. Während draußen das Volk heranbrandet, das seinen Liebling Karlos befreien will, während Alba das Zepter des ohnmächtigen Königs ergreift, liegt der Infant teilnahmlos, fast ohne ein Zeichen des Lebens, an des Toten Brust. Und ebenso teilnahmlos bleibt er, als eine Gestalt sich über ihn beugt, ihm zuraunt: „Die Königin wünscht sehr, Sie heute noch zu sprechen —.“ In dem Feuer der Freundesliebe ist seine sinnliche Leidenschaft erstickt. Keine „sterbliche Begier“ regt sich in seinem Herzen. Doch ein Wort hebt ihn empor: „Ein Auftrag —, den Marquis Posa hinterlassen —.“ Jetzt lauscht er voll Begier den Worten Merkados. Der Bann der Apathie ist gebrochen; in dem Feuer des Schmerzes ist das Gold eines reinen und großen Willens geläutert. Das Opfer Posas scheint nicht vergeblich.

Inzwischen sind die Gegenmächte am Werk; Zufall und Schicksal selbst scheinen sie zu unterstützen. Wichtige Papiere, die den ganzen gigantischen Plan Posas enthüllen, sind in Albas Hände gefallen. Jetzt weiß er um des Infanten Fluchtplan, um die bevorstehende Zusammenkunft mit der Königin; er hat Waffen für den Kampf gegen den großen Toten, mit dem das Herz des Königs noch immer ringt. Hellsichtig erfaßt Philipp Posas Tat im Tiefsten:

„Wem bracht' er dieses Opfer?
Dem Knaben, meinem Sohne? Nimmermehr!
Ich glaub' es nicht. Für einen Knaben stirbt
Ein Posa nicht. Der Freundschaft arme Flamme
Füllt eines Posa Herz nicht aus.

Er stöhnt auf — in einem Gefühl, das sich aus Schmerz und Haß mischt:

„Er brachte
Der Menschheit, seinem Götzen, mich zum Opfer;
Die Menschheit büße mir für ihn!"

Schweigend durchläuft er die Papiere, die Alba gebracht hat. Dann spricht er mit schwerer Stimme: „Man rufe mir den Inquisitor Kardinal."

Während man seiner harrt, kommt die beklemmende Kunde von der vermeintlichen Geistererscheinung, die sich in den Zimmern der Königin verlor. Die Katastrophe naht. Es ist nach Mitternacht. — Und jetzt betritt die Macht, mit der ein Posa rang, selbst den Schauplatz zur letzten Entscheidung, jene Macht, vor der sich die Granden in den Staub werfen, vor der sich der König selbst in schülerhafter Demut beugt. Es ist, als ob die Nacht selbst, die alles verdunkelt, die Eiseskälte, die jede Regung der Natur erstarren läßt, der Atem des Grabes, der das Leben der Menschheit erstickt, mit diesem blinden Greise hereinschleichen. Was waren ein Alba und Domingo anderes als schwache Werkzeuge in den Händen dieser Macht, die das Leben einer Menschheit umklammert hält, — einer Macht, gegen die alles Lebendige, das warme, leidenschaftliche Blut des Infanten, die weibliche Gefühlskraft der Königin, der Freiheitsenthusiasmus und die große Opferfähigkeit eines Posa, ja der innerste Instinkt des Königs selbst vergeblich ankämpften! Was nützt das letzte Aufleuchten des Lebens in jenem letzten Gespräch mit der Königin, in dem sich die Knospe eines männlichen, reinen Wollens in Karlos zur Blüte entfaltet! Als der Infant über die Schwelle eines neuen Lebens und eines neuen Menschheitstages schreiten will, treten ihm der König und der Großinquisitor entgegen: „Kardinal! Ich habe das Meinige getan. Tun Sie das Ihre!" In dem Klange dieses letzten Wortes ist jede Leidenschaft verlöscht. Die eisige Kälte des Grabes weht uns an. Doch über dem Grabe strahlt, vom Märtyrerblut benetzt, die überirdische Blüte der Freiheit auf.

Es nimmt auf den ersten Blick Wunder, daß der Dichter in den Briefen über Karlos diesen Kampf der Weltmächte und dieses Gefühl, in dem für uns die Karlostragödie ausklingt, kaum streift, sondern den Angelpunkt des Dramas in einem anderen Konflikt sucht, in dem Kampf eines enthusiastischen Strebens mit der Lei-

denschaft. Eine „schön organisierte Jünglingsseele" — heißt es dort[1]) — in der die Sonne einer innigen Freundschaft eine enthusiastische Liebe zur Freiheit und eine heitere menschliche Philosophie entfaltet hat, geht durch das Fegefeuer der Leidenschaft. Indem sie sich bezwingen lernt, wird das Edelmetall ihres Wesens zu reinem Golde geläutert. Davon „handelt", wenn wir dem Dichter glauben, das Stück.

Und Posas Rolle? — Er, dessen Neigung die Welt mit allen kommenden Geschlechtern ist, er findet — so heißt es dort weiter — alles, was er liebt, in dem Prinzen vereint, „durch ihn repräsentiert". Um der Menschheit zu dienen, unterstützt er die innere Läuterung des Freundes und opfert sich schließlich für ihn, um ihn zu retten. Daneben dient nun jener „geistliche, politische und häusliche Despotismus" im Drama nur dazu, durch tiefen Schatten „sein reizendes Gegenteil", das „Bild sanfter Humanität", desto mehr zu erheben. Als das letzte auflösende Wort, „womit die Tragödie beschlossen wird", hebt der Dichter jenes Bekenntnis des Karlos hervor:

„Ich habe
In einem langen, schweren Traum gelegen.
Ich liebte. — Jetzt bin ich erwacht. Vergessen
Sei das Vergangne. Endlich seh' ich ein, es gibt
Ein höher wünschenswertes Gut, als dich besitzen."[2])

Wer hat recht? der Dichter, der die Entwicklung seines Karlos zur Freiheit als den eigentlichen Kern des Dramas bezeichnet, oder unser Gefühl, das in dem Widerstreit der Weltmächte den Sinn des Stückes findet und in dem Ausgang dieses Kampfes die eigentlich tragische Erschütterung erlebt?

Offenbar rührt die Verschiedenheit beider Auffassungen von verschiedenen Blickpunkten her. Vergegenwärtigen wir uns, um den des Dichters richtig zu würdigen, den Gang der Arbeit! Sie begann mit dem Entwurf eines Charakter- und Sittengemäldes, in dessen Mittelpunkt Karlos stand. Seine Schwermut und sein Enthusiasmus, sein Haß und seine Liebe bestimmen in diesem Bilde Licht und Schatten und formen die Gruppen. Während die Gestalten der Königin und des Marquis Posa vom Abglanz dieses inneren Lichtes sympathetisch umleuchtet werden, werden Domingo

1) 8. Brief. 2) 9. Brief.

und Alba in das Dunkel des Hasses und der Verachtung gewiesen. Nur der König unterliegt diesem Gesetz der Kontrastierung nicht. Seine Gestalt mißt der Dichter mit anderen Maßen als mit denen der Sympathie oder Antipathie, und er gibt ihm eine Größe, die ihn dem Haß und der Verachtung entrückt und ein tieferes Mitgefühl in uns begründet. Ja, er neigt von vornherein dazu, sein Schicksal als Hebel tragischer Erschütterungen zu verwerten, nicht das des Infanten. Damit überwindet er jene einengende Methode der Kontrastierung, wie sie in den früheren Dramen vorwaltete. Der Dichter, der seinem Karl Moor einen teuflischen Mißmenschen gegenüberstellte, der seinen Republikanern in Gianettino einen Nichtswürdigen zum Gegenspieler gab, der in Kabale und Liebe erst ganz zuletzt die diabolische Gestalt des Präsidenten mit einem matten, versöhnenden Licht der Menschlichkeit streifte, er schafft hier seinem Helden, den er inniger liebt, als er Karl Moor, Fiesko und Ferdinand geliebt hat, einen despotischen Gegner, mit dem wir nicht nur menschlich fühlen, sondern dessen Schicksal uns sogar tragisch erschüttern soll. Mitleid aber kann man nur dem Leidenden zollen, und erschüttern kann nur die über den Einzelwillen durchaus erhabene, vergeblich abgewehrte Macht des Schicksals. Indem der Dichter also den König als Leidenden nimmt, betrachtet er nicht seinen Willen als die Quelle des im Drama waltenden Despotismus, sondern läßt ihn als den Sklaven überpersönlicher Mächte erscheinen, an deren Ketten er vergeblich rüttelt. Auf diese Mächte fällt jetzt der glühende Haß des Dichters; vornehmlich auf die eine, durch die aller Geisteszwang und alle Unnatur repräsentiert schien. Von vornherein war es seine Absicht, dieser Menschenart, welche der „Dolch der Tragödie bis jetzt nur gestreift" hatte, „auf die Seele zu stoßen". Sie findet in Alba und Domingo entsprechende Vertreter, die denn auch zunächst übel mitgenommen werden.

Handhabte der Dichter so die Tragödie zuerst als Dolch, so führte ihn sein Schaffen doch immer mehr zu einer tieferen, künstlerischen Abrechnung. Indem er die freiheitlichen Ideen des 18. Jahrhunderts als kämpfende Mächte einführte, kam er dazu, die entgegengesetzten Mächte in ihrer Eigenart darzustellen. So trat an die Stelle einer haßerfüllten Polemik die Ideengestaltung, und aus dem Konflikt der Menschen wurde ein Kampf der sie erfüllenden und bewegenden Mächte. Diese Wendung führte Posa in den Vor-

dergrund als den Vorkämpfer des Lichtes; sie verlieh Alba und Domingo jene dämonischen Konturen, so daß sie nicht mehr als egoistische Vertreter ihrer Interessen, sondern als Waffenträger jener Macht erscheinen, die schließlich in dem Großinquisitor ihre gewaltigste Verkörperung findet.

Wenn wir diese Entwicklung überschauen, so erkennen wir die starken Ansätze eines dramatischen Stiles, den der Dichter in seinen späteren Dramen bewußt entfaltet. Nach dem Begriff, den wir von der ausgeprägten Form der späteren Werke gewonnen haben, wählen wir unwillkürlich auch hier, wo jene Formen im Entstehen sind, die Distance. Da treten denn die beherrschenden Ideen hervor, die Gestalten als Einzelmenschen zurück. Wir sehen mit anderen Worten das Karlosdrama bereits unter dem Gesichtspunkt der Ideentragödie. Der Dichter selbst wird sich im Flusse des Schaffens der neu sich bildenden Formen nicht voll bewußt. Für ihn und die nahe Ansicht des Dramas stehen noch die Einzelmenschen als solche im Vordergrund. So hält er auch in den „Briefen" den ursprünglichen Maßstab des Charakter- und Sittengemäldes fest und sucht die Einheit in der Entwicklung seines Helden. Und obwohl er zugeben muß, daß es dem Drama in dieser Hinsicht an Einheitlichkeit fehlt, daß die ersten Akte Erwartungen erregen, die durch die folgenden nicht erfüllt werden, so ist er doch bestrebt, das Anfangsmotiv als beherrschend zu erweisen und das Drama selbst als ein Gemälde seines Karlos hinzustellen, dem alles übrige nur zur Folie diene. Wie muß da nachträglich die Gestalt des Infanten erhöht werden, damit er zum Protagonisten wird! wie das überstrahlende Licht, das den Marquis auszeichnet, gedämpft werden! Und wie muß andererseits jener geistliche, weltliche und häusliche Despotismus nun lediglich zum kontrastierenden Schatten herabgestimmt werden, der das „reizende" Bild der Humanität nur erheben soll. Natürlich ist jetzt auch von einer tragischen Rolle des Königs nicht mehr die Rede; sie würde das Gleichgewicht des Bildes zu empfindlich stören.

Eine wirkliche Bewältigung des tragischen Problems also finden wir im Karlosdrama noch nicht. Noch sieht der Dichter in der Tragödie eine Reihe von szenischen Bildern, die durch die Entwicklung des Helden zu einem Charaktergemälde zusammengefaßt werden. Tragische Wirkungen werden hierbei, wo sie sich bieten, ausge-

kostet. So wandert die tragische Lichtquelle gleichsam im Drama. Jetzt rückt der Dichter Philipp in ihren Mittelpunkt und läßt uns die Tragödie des einsamen Königs erleben. Dann wieder läßt er ihn in den Schatten gleiten, um Posas Opfertod mit einer tragischen Glioriole zu schmücken. Und so erschöpft er unsere Teilnahme, daß schließlich die eigentliche Katastrophe nicht mehr mit der Wucht einer tragischen Erschütterung auf uns wirkt. Bezeichnend für den Standpunkt des Dichters ist es denn auch, daß die „Briefe" zwar eine eingehende Psychologie der beiden Helden und eine Analyse einzelner Szenen bieten, das tragische Problem aber kaum streifen.

Entfaltet somit die Idee im Karlosdrama noch nicht ihre formende und organisierende Kraft, so bedeutet doch dieses Drama nach einer anderen Seite hin einen entschiedenen Schritt zum Stil. Bereits in den Räubern und im Fiesko brach in gewissen Szenen durch den Naturalismus der Darstellung eine erhöhte rhythmische Form, die einen bedeutenderen Zug in Worte und Gebärden brachte und die individuelle Gestalt mit größeren Linien umschrieb. Doch wirkte diese Form dort nur episodisch. Jetzt wird nun durch die Einführung des Verses dem Zurückgleiten in die naturalistische Darstellung ein Riegel vorgeschoben und die strenge und konsequente Durchführung jenes rhythmischen Prinzips gewährleistet. Nicht der Vers als solcher bewirkt hierbei die dem Schillerschen Drama eigentümliche Steigerung des Lebens, sondern eben jener von ihm getragene Rhythmus der Gestaltung. In der Betonung und Herausarbeitung dieser rhythmischen Bewegung liegt die Eigenart, die diesen Schillerschen Vers von dem englischen Blankvers, wie ihn etwa Lessing verwandte, völlig unterscheidet. So erscheint z. B. im „Nathan" der Vers gleichsam abgekühlt und auf das gewöhnliche Maß des Lebenspulses gestimmt. Der Rhythmus, wie ihn der Vers nun einmal mit sich bringt, wird hier oft mit Wohlbedacht verlangsamt und gebrochen, so daß er sich von der prosaischen Rede nicht allzusehr entfernt. Daher stellt dieser Vers nur eine gewisse Stilisierung und Verfeinerung des Umgangstones dar, eine Art Allerweltssprache, die da, wo das naturalistische Verfahren oder eine dürftig stilisierte Prosa nicht zureicht, wie z. B. in dem orientalischen Milieu des „Nathan", dem Dichter zu-

statten kommt; denn das Gewand dieser Sprache erscheint einem Tempelherren ebenso angemessen wie einem jüdischen Kaufmann oder einem türkischen Sultan. Auf die individuelle Zeichnung der Gestalten und die Sprache der Gesten hat dieser Vers keinen Einfluß; Gebärden und Handlungen bleiben realistisch gebunden und der Puls der Empfindung und Sprache wird durch ihn nicht beschleunigt.

Etwas ganz anderes bedeutet der Schillersche Vers. Er entspringt nicht aus dem Streben nach einer dichterischen κοινή, sondern aus einer rhythmischen Anlage der inneren Bewegungen, Gefühle, Gedanken, welche die Äußerungen in Worten und Gebärden erwärmt und die Intensität des ganzen dramatischen Lebens steigert. Daher ist dieser Vers mit dem Leben nicht nur der Gestalten, sondern des ganzen Dramas aufs engste verknüpft. Ihn in Prosa auflösen heißt das ganze Wesen dieser Gestalten und zum großen Teil auch die Linien der Handlung zerstören. Wir sehen dies, wenn wir etwa die Prosafassung des Karlosdramas, die Schiller für die Bühne seiner Zeit herstellte, mit dem Original vergleichen. Man halte z. B. die große Szene zwischen König und Posa (III, 10) neben die entsprechende Prosaszene. Schon durch die mannigfachen Kürzungen des Ausdruckes, durch den Verzicht auf viele Gedanken und Bilder, welche die schnellflutende Bewegung des Rhythmus trägt, während der langsame, stockende Fluß der Prosa sie sinken läßt, wird das Gesamtbild der Szene in der Prosafassung wesentlich verändert. Außerdem bringt aber die Prosa eine Verlangsamung des dramatischen Pulses mit sich, die vor allem zu dem Wesen der Posagestalt nicht stimmt. Seine Gedanken klingen in der Prosa matter; es fehlt ihnen jener leidenschaftliche Schwung, wie ihn der Rhythmus des Verses mitteilt. Die hinreißende Wucht seiner Begeisterung wird dadurch gehemmt; es ist, als ob der kalte Verstand mitspräche. Was vorher als herzbewegende Klage gefühlt wurde, klingt jetzt wie Vorwurf. Was dort flehentliche Bitte war, wird hier zur Forderung. Daß hierdurch das ganze dramatische Leben dieser Szene gelähmt wird, ist leicht ersichtlich. Wenn in der ursprünglichen Fassung sich der Marquis in gedankenvollen, seelisch belebten Versen vor der Gnade des Königs, die ihn auszeichnen will, verneigt, um sich schließlich zu dem freimütigen Bekenntnis aufzurichten: „Ich kann nicht Fürstendiener sein," dann ist die

Szene lebendiger und wahrer, als wenn er hier prosaisch-geistreich, aber scharf antwortet. Jenen durch das Melodische und Weiche des Rhythmus gemilderten Freimut kann der König ertragen; ja jene nie vernommene Sprache der Seele kann ihn mit „Erstaunen“ erfüllen. Diese Sprache aber, aus der nur eine scharfe Kritik klingt, wird in einem Philipp alles andere als bloße „Verwunderung“ wecken, wie es in der Prosafassung heißt. — „Ihr Feuer ist lobenswürdig,“ bemerkt nachher der König auf die prosaischen Sarkasmen des Marquis. Aber wir spüren mehr Bitterkeit und Kälte als Feuer, wenn Posa ihm hier vorrechnet: „Was ich leiste, gehört dem Throne. Das Verdienst meines Werkes — das Selbstgefühl eines Schöpfers — fließt in den königlichen Schatz. Von hier aus werd' ich bezahlt mit Maschinenglück und, wie Maschinen brauchen, — unterhalten.“ — Wenn Posa in der poetischen Gestalt sich dann schließlich „kühn“ dem König nähert und, „indem er feste und feurige Blicke auf ihn richtet“, ihn beschwört:

„O könnte die Beredsamkeit von allen
Den Tausenden, die dieser großen Stunde
Teilhaftig sind, auf meinen Lippen schweben,
Den Strahl, den ich in diesen Augen merke,
Zur Flamme zu erheben!“

wenn er sich ihm zu Füßen wirft:

„Geben Sie Gedankenfreiheit!“

so entspricht die Sprache und Geste der Kraft des ganzen Gefühls, und wir spüren mit dem König die hinreißende Macht dieses Flehens. Dagegen spricht aus den zerstörten Rhythmen des prosaischen Posa nichts als Beredsamkeit. Und wohlweislich läßt es auch der Dichter hier nicht zu einem Kniefall kommen; wenigstens schreibt er ihn nicht vor. Freilich wird so jener Ruf nach Gedankenfreiheit zu einer sehr unrealistischen Kühnheit. Kein Wunder, daß in der Prosafassung das dramatische Ergebnis der Szene selbst in Frage gestellt wird. Jener glühenden Kraft des Herzens und Geistes, wie sie die Rhythmen atmen, können wir einen tiefgehenden Einfluß auf Philipp zutrauen; da aber, wo sie fehlt, fehlt auch der Glaube an jene tiefe Bewegung des Königs und an jene Sympathie für Posa, wie sie aus dieser Szene folgen soll.

Wir erkennen also, daß Vers und Rhythmus bei Schiller nicht bloß einen Schmuck oder eine Verfeinerung und Ausgleichung der

Form darstellen, sondern daß sie vielmehr ein neues Element bedeuten, in dem seine Gestalten leben. Wenn dieses Element zersetzt und vergröbert wird, so werden jene Gestalten in völlig andere Lebensverhältnisse gebracht, wo es ihnen dann geht wie einem Vogel, der sich im Fluge majestätisch bewegt und auf der Erde nur plump und unsicher schreitet.

Damit ist nun dem Dichter eine neue Art der Zeichnung gegeben, die all die kleinen charakterisierenden Nebenzüge, die sich mit dem Schwunge des Rhythmus nicht vertragen, fallen läßt und es nur auf die Ausprägung der Hauptlinien absieht. So verlieren seine Gestalten an individueller Buntheit und plastischer Kraft und gewinnen an Ausdruck und Bedeutung ihres Hauptzuges; sie verlieren an Extensität ihrer Beziehungen und gewinnen an Intensität ihres Wesens; sie verlieren an Fleisch und Blut und gewinnen an Temperament und Seele; sie entfernen sich von der natürlichen Art der Menschen und zeigen doch die wesentlichen Züge in solcher Kraft und Bestimmtheit, daß wir ihnen eine höhere Wahrheit und Wesenheit zusprechen müssen.

Nicht in allen Gestalten des Dramas freilich kann der Rhythmus so stark zur Ausprägung gelangen wie in den führenden Personen. Neben ihnen stehen notwendig geringere, die nur durch eine gewisse Stilisierung den Hauptgestalten genähert werden. Daher ist auch bei Schiller Vers und Vers nicht dasselbe. Er erträgt Spannungen von der alltäglichen Floskel bis zum glühendsten Enthusiasmus, wie er andererseits auch das Charakteristische nicht völlig ausschließt, sondern den jugendlichen Überschwang des Karlos ebenso wie die königliche Prägnanz Philipps ausdrückt. Die eigentliche Quelle dieses Stils aber ist und bleibt doch der Rhythmus. Aus ihm stammt Sinn und Bedeutung dieser Sprache. Erst da, wo er in voller Kraft dahinströmt, entfaltet sich die über alle Rhetorik erhabene Musik des Schillerschen Verses.

Doch auch diese Musik hat ihre Gesetze und Bedingungen. Der Dichter, der sie im Karlosdrama zuerst findet und in ihrem Reichtum schwelgt, meistert sie noch nicht so, daß er sich auf die Klarheit der Melodie beschränkte. Noch begleitet er, indem er die Sprache mit Reflexionen überladet, sozusagen jeden Ton mit allzustarker Resonanz des eigenen Subjektes. So wird ihm alles zum rauschenden Akkord. Und oft genug muß eine laute Phrase in dieser

sich allzusehr im Forte bewegenden Musik aushelfen. „Ein Sonnenstrahl der Hoffnung glänzt in mir auf, und eine süße Ahnung fliegt durch mein Herz“, heißt es dann zum Beispiel. Aber diese rhythmische Sprache, aus der die Form seines Dramas geboren wird, stellt etwas Werdendes dar, so daß sie uns in den folgenden Stücken noch zur Genüge beschäftigen wird.

So hat uns das Karlosdrama jene beiden Mächte, welche die Form des Schillerschen Dramas aufbauen sollen, Idee und Rhythmus, zuerst wirksam gezeigt. Doch um das Problem dieser Form zu lösen, bedarf es noch einer anderen Kraft, welche Idee und Rhythmus in ihren Dienst zwingt und mit ihrer Hilfe ein Ganzes schafft, wie es das Karlosdrama nicht bietet. „Es ist ein sicherer theatralischer Fonds in dem Stück; es enthält vieles, was ihm die Gunst verschaffen kann; es war freilich nicht möglich, es zu einem befriedigenden Ganzen zu machen.“ So lautet das Urteil, das der gereifte Dichter, der um das Geheimnis der Form und Gestalt weiß, über dieses Drama fällt.

IV. Das Problem des Tragischen.

Wallenstein.

Nahezu ein Jahrzehnt liegt zwischen dem „Don Karlos“ und dem folgenden Drama, ein Jahrzehnt, in dem das Studium der Geschichte in Schiller eine großzügige, wirklichkeitsstarke Betrachtung der Weltdinge begründet, in dem die Vertiefung in Kants philosophische Spekulationen den schwärmerischen Idealismus der Jugend auf unerschütterliche Postulate zurückführt, und in dem zugleich der Umgang mit Goethe und die Schule der Alten die ästhetischen Grundsätze des Dichters klärt und den eigenen bildenden Trieb reifen läßt. Die Frucht dieser Entwicklung ist das Wallensteindrama.

Schon die erste Entstehung dieses Werkes offenbart eine neue, reifere Art des Schaffens. Hier handelt es sich um keinen Zufallsfund wie in der aphoristischen Dramatik der Jugendepoche; das Wallensteindrama wächst vielmehr aus umfassenden geschichtlichen Studien als Blüte einer tiefen, zu den bewegenden Ideen dringenden Betrachtung hervor. Hier wird keine theatralisch ansprechende Anekdote durch eilfertige Exzerpte aus einschlägigen Werken sinn-

lich belebt; hier ist der Stoff das Ursprüngliche und Bestimmende. Und die Idee ist hier nicht das willkürliche Erzeugnis der dichtenden, den Stoff beliebig modelnden Phantasie, sondern sie ist als eine in eben diesem Stück Menschheitsgeschichte ruhende Offenbarung gewonnen. Die Zeit ist vorüber, da der Dichter mit dem historischen Stoff nach Belieben schaltete, da „eine einzige große Aufwallung", die er durch „die gewagte Erdichtung" in der Brust seiner Zuschauer bewirkte, ihm „die strengste historische Genauigkeit" aufwog. Jetzt ist ihm die Geschichte die wahrste und zuverlässigste Künderin des Menschen- und Weltwesens geworden.

Ein ähnlich realistischer Zug offenbart sich in der Art der Arbeit. Die objektive Ruhe, die „Kälte für den Gegenstand" erscheint dem Dichter jetzt als Grundbedingung, einen Stoff zu gestalten. Eine Busenfreundschaft, wie sie ihn bei der Arbeit am Karlosdrama beseelte, fürchtet und meidet er jetzt; er weiß, daß sie den Blick aufs einzelne lenkt und eine künstlerische Formung des Ganzen hemmt. Gerade das zieht ihn am Wallensteinstoff an, daß er ihn „außer sich halten", ihn „mit der reinen Liebe des Künstlers" traktieren kann.

Auf breitester Grundlage, die ein eingehendes Studium verschafft, wird die Fabel aufgebaut. Das „Knochengerüst", von dem „wie in der menschlichen Struktur auch in der dramatischen alles abhängt" [1]), beschäftigt den Dichter vor allem. Aber bei diesem grundlegenden Entwurf handelt es sich um etwas anderes als bei den Vorarbeiten zum Fiesko, wie sie Andreas Streicher schildert. Hier heißt es nicht, bloß Schemata für die Handlungsfolge entwerfen, sondern den Stoff mit Hilfe der tragischen Idee völlig organisieren. Noch gegen Ende des Jahres 1796 zweifelt Schiller, ob der Stoff sich zu einer solchen Organisierung eigne, ob er sich nicht darauf beschränken solle, statt einer Tragödie „ein würdiges dramatisches Tableau" daraus zu machen [2])? Erst nahezu ein Jahr später kann er dem Freunde melden, daß „das Ganze poetisch organisiert" und „der Stoff in eine reine tragische Fabel verwandelt sei." [3])

Diese Organisierung fand an der Überfülle des Stoffes einen

1) An Goethe, 18. März 1796. 2) An Goethe, 18. November 1796.
3) An Goethe, 2. Oktober 1797.

nicht geringen Widerstand. Um sie zu erleichtern, hatte der **Dichter** von vornherein die Gruppe der Lagerszenen von der Masse **abgesondert**. Zunächst rein als exponierendes Vorspiel gedacht, **rundete** sich dieses Stück zu einem selbständigen Ganzen, einem „**dramatischen** Tableau". Resolut griff der Dichter aus dem Meer **von** Gestalten ein paar Stimmen heraus und stellte sie mit ein paar **sicheren** Strichen hin: Bauer und Bürger, Wachtmeister und **Rekrut**, Jäger und Kürassier, Kapuziner und Marketenderin. Jene **Shakespearische** Kunst freilich, die Einzelstimme durch die Resonanz **der** Masse zu vervielfachen, die ihm hierbei vorschwebte, erreicht er noch nicht; dazu werden die einzelnen Gestalten zu säuberlich herausgelöst. Sie illustrieren mehr einzelne Gattungen der Masse, als daß sie für diese gelten. Auch die Wahl der Motive trägt dazu bei, den Eindruck einer berechnenden Zusammenstellung zu hinterlassen. Es fehlt nichts, was zum Lagerbild des Mittelalters gehört, weder Marketenderzelte noch Biwakfeuer, weder Tanz noch Prügelei, weder Prellerei noch Falschspiel. Das alles gleicht mehr einem kulturhistorischen Bilderbogen als einem Wirklichkeitsausschnitt. Der Dichter erstrebt auch alles andere als eine Vortäuschung der Wirklichkeit. Durch die Form des Reimverses sorgt seine Muse dafür,

„daß sie das düstre Bild
Der Wahrheit in das heitre Reich der Kunst
Hinüberspielt, die Täuschung, die sie schafft,
Aufrichtig selbst zerstört und ihren Schein
Der Wahrheit nicht betrüglich unterschiebt."

Mit dieser Absage an den Geist des Naturalismus und mit dem offenen Bekenntnis zu einer Kunstform, die sich unzweideutig als solche gibt, leitet der Dichter seine Lagerszenen ein. In diesem bewußt formenden Sinne zeichnet er jene launigen Typen, stellt er seine bunten Bilder, leitet er das Gespräch, daß es zum Zeit- und Weltspiegel wird, und faßt all die Regungen und menschlichen Kräfte jener trüben Massen, von gemeinster Beutesucht und unruhiger Abenteuerlust bis zu männlichem Freiheitsdrang, in den Chorus des schönsten Reiterliedes zusammen.

In gewissem Sinn erregt allerdings der Dichter größere Hoffnungen. Wenn er im Prolog verkündigt:

„Nicht er ist's, der auf dieser Bühne heut
Erscheinen wird. Doch in den kühnen Scharen,
Die sein Befehl gewaltig lenkt, sein Geist
Beseelt, wird euch sein Schattenbild begegnen.
— — — — —
Denn seine Macht ist's, die sein Herz verführt,
Sein Lager nur erkläret sein Verbrechen!"

so erwarten wir eine Exposition großen Stils. Nun irrlichtert zwar des Friedländers geheimnisvoller Geist durch das Spiel; aber das ganze Stück ist zu leicht und launig gearbeitet, als daß es den Ballast schwerer und tiefgreifender Gedanken trüge. Noch spüren wir hier nur ganz von fern das Elementare dieser Masse, ihr treuloses Fluten und Wogen; und nur ganz fern zuckt es wetterleuchtend auf, wenn der Kapuziner gegen den Fürsten hetzt und die Soldaten für und wider Partei nehmen. Belasten wir darum die leichten Schwingen der heiteren Muse nicht mit allzu ernsten Forderungen! „Ernst ist das Leben, heiter die Kunst", das ist der Grundton dieser Ouvertüre, die mit ihrem Allegro anregend und belebend die große Sinfonie des dramatischen Gedichts einleitet.

Trotz dieser Absonderung der Lagerszenen blieb der Körper der Dichtung noch so groß, daß seine Lebensfähigkeit in dem engen örtlichen und zeitlichen Rahmen der Bühnenwelt fraglich erschien. Nach längerem Schwanken führte eine Beratung mit Goethe im September 1798 zu dem entscheidenden Entschluß, zur Teilung des Ganzen in zwei Stücke, das Schauspiel der Pikkolomini und die Tragödie von Wallensteins Tod.

Von den Lagerzelten zum Rathaus in Pilsen, von der Soldateska zu ihren Führern! Von diesen dann zu Wallenstein selbst! Das Schema ist klar — fast zu klar, möchten wir meinen. Es scheint, als ob sich der Dichter mit der Bewältigung des großen Stoffes mehr mathematisch als realistisch abgefunden hat, indem er ihn sozusagen durch drei konzentrische Kreise gliedert und uns von der äußersten Peripherie zum Mittelpunkt führt. Jedenfalls hätte eine Kunstübung, die auf dramatische Wirkungen ausging, die Gruppen nicht so säuberlich geschieden und sich den lebensvollen Wechsel zwischen Massen- und Einzelszenen nicht entgehen lassen. Schiller verzichtete auf diese Wirkungen, wohl nicht bloß im Hinblick auf den Theaterzweck, sondern aus Gründen der Organisie-

rung des Dramas, die durch diese Beschränkung des Handlungshorizontes erleichtert wurde.

Dieser durchsichtigen, aufs einfachste berechneten Disposition entspricht die Schematisierung der Handlungen. Der erste Akt bringt die Einleitung von Spiel und Gegenspiel und läßt die unheildrohende Spannung sich in einem ersten Geplänkel entladen. Der zweite zeigt Wallensteins Kreaturen geschäftig, es zur Katastrophe zu treiben, so daß es für diesen selbst mehr die Behauptung seines Wesens gegen ihr Andringen als den Kampf für seine Sache gilt. Der vierte zeitigt die Früchte ihrer Arbeit, den ersten Schritt zur Felonie. Der fünfte bringt die Enthüllung der Gegenminen. Also eine weit ausgesponnene, aber trotzdem kraftvoll auf das Ziel losschreitende Exposition! würde man denken, wenn nicht dazwischen der dritte Akt, die Szenen mit Max und Thekla stünden, und jenes lyrische Intermezzo des ersten Aktes. Kaum ist nämlich der Kampf von Macht gegen Macht, List gegen List angelegt, so betritt ein Mitspieler die Bühne, der aus einer Welt stammt, in der andere Gesetze gelten als in dieser Welt selbstischer Zwecke, und im Vorhof der Wallensteintragödie bereitet sich ein anderer, rein menschlicher Konflikt vor zwischen dem Geist der Intrige und dem Genius des Vertrauens, zwischen Oktavio und Max Piccolomini.

Damit ist aber für den Dichter der Schritt über die realistische Form hinaus getan. Mit den Mitteln, mit denen er irdische Naturen in ihrer engen Begrenztheit umreißt, kann er diese Macht, die er hier als Mitspieler herbeiruft, nicht gestalten, wenn sie dramatisch in die Wage fallen soll. So umschreibt er die Konturen der realistischen Handlung mit den allgemeineren und bedeutenderen Linien der Idee. Was Max Piccolomini — rein realistisch genommen — dunkel fühlt, muß er nun als ideelle Gestalt in gedankentiefen Versen und beschwingten Rhythmen offenbaren, wobei der Dichter das dramatische Pendel ruhig durch ein paar hundert Verse stocken läßt und souverän alle Hemmungen ausschaltet, die hier einer monologischen Selbstenthüllung und Gefühlsergießung im Wege stehen. Denn ihm liegt hier nicht an der Realität der Gestalt, sondern an der Wirkungskraft ihres innersten Wesens, nicht an der Lebenswahrheit der Szene, sondern an dem Ausdruck der Idee. In dem Grundsatz von der Idealität der Kunst, „die das

düstere Bild der Wahrheit" in ihr heiteres Reich „hinüberspielt", findet er die ästhetische Berechtigung zu diesem Verzicht auf dramatische und realistische Forderungen. Es genügt ihm, daß er sein Verfahren vor dem Geist poetischer Ideengestaltung rechtfertigen kann. Die Anfangslosung „Ernst das Leben, heiter die Kunst" bewährt sich hier, wo er uns in die Welt der Idee und des Rhythmus emporhebt, in höherem Sinne.

Mit Max verbündet der Dichter Thekla, um so der Welt gemeiner Zwecke gegenüber ein Reich der Liebe und reiner Menschlichkeit zu begründen. Es sind die Welten, die Wallenstein umgeben und den Kreis des Lebens vollenden.

Noch steht dieser selbst vor uns in ungewissem Zwielicht, halb Verbrecher und halb Heros, bald den gemeinen Mächten seiner Kreaturen nahe, dann wieder von seinem Rhythmus hoch über sie gehoben. Um ihn geht der Kampf selbstischer Interessen; streben die einen, ihn zu stürzen, so trachten die anderen, ihn in ihre trübe Welt hinabzuziehen. Er selbst steht in ihrer Mitte, genötigt, sich hierhin und dorthin zu behaupten, hier den Rhythmus einer höhergearteten Natur, dort die realen Grundlagen einer weithin gespannten Existenz zu verteidigen, dem Realen ergeben und doch von ihm nicht ausgefüllt. Und neben ihm blüht eine Kraft empor, dem Rhythmus seines Wesens verwandt, doch ursprünglicher, reiner und der Heimat der wahren Kräfte näher. Sie leuchtet wie ein Stern zu seinen Häupten. Wird sie auf jene planetarischen Kämpfe Einfluß gewinnen? Wird sie vor allem ihn selbst bestimmen und ihn aus dem Zwielicht seiner geistigen Existenz in die Klarheit ihres Lichtes heben? Diese Frage ist das Ergebnis der Pikkolominihandlung. Doch auch hier liegt wie in jedem tragischen Kampf von vornherein die Ahnung des Unterganges als einer im Wesen der Dinge und Menschen begründeten Notwendigkeit vor. Die Zeiten, da dem himmelstürmenden Idealismus des jungen Dichters nichts unmöglich schien, da ein kurzes Selbstgespräch genügte, tragische Konflikte zu schlichten, sind vorüber. Im Leben und im Studium der Geschichte ist ihm eine tiefere Lebenserkenntnis gereift. Sie weiß, daß im Wirrsal der irdischen Mächte die Ideenkräfte so viel bedeuten wie die Lichtpunkte der Gestirne im ewig dunklen All; sie betrachtet mit tiefer Skepsis das Los des Schönen auf der Erde. Auf diesem Grunde ruhte die Schwermut

Theklas; auf ihm ruht jenes umschattete Gefühl, mit dem wir über die Schwelle der Tragödie von Wallenstein schreiten.

Somit bildet das Schauspiel der „Pikkolomini“ in der Tat eine großartige Exposition der eigentlichen Wallensteintragödie. Aber das, was hier exponiert wird, sind nicht bloß Charaktere, reale Beziehungen, irdische Machtverhältnisse, sondern vor allem die Mächte, die um Wallenstein kämpfen und die sein mächtiges Wesen, das an beiden Welten, der irdischen und geistigen, Anteil hat, in Bewegung setzt. Noch wähnt der große Künstler Wallenstein, seine Schöpfung zu beherrschen. Noch steht die Wage. Doch ein Schritt, ein Wort — und die entzweiten Schalen schwanken auf und nieder; und jene Scheinwelt, jene zweideutige Klitterung des Realisten, zerfällt.

Bereits im ersten Akt der Tragödie bringt der Dichter den entscheidenden Schritt, der das Walten der Nemesis auslöst, so daß sich nun der Untergang jener Welt mit der unerbittlichen Analytik vollzieht, die gerade damals, wo der Oedipus rex den Dichter begeisterte, ihm als die höchste tragische Form erschien. Durch die große Exposition des Pikkolominidramas hat er sich ähnliche Vorteile geschaffen, wie sie in jenem einzigartigen Drama des Sophokles der Stoff bietet. Die ganzen komplizierten Umstände sind dargelegt. Ja, mit Sesinas Gefangennahme ist das entscheidende Moment bereits gegeben. Es braucht nur zu wirken — und die Lawine rollt unaufhaltsam dem Abgrund zu. Doch vor dem Beginn dieser tragischen Analysis liegen jene Szenen, die den Augenblick der Entscheidung scheinbar zu einer Ewigkeit des Zauderns und Schwankens dehnen.

Dieses Schwanken gerade ist es, in dem für den Dichter das bedeutsamste Moment liegt. Nicht die Entscheidung, der Kampf selbst und das, was er enthüllt, ist ihm das Wichtige, ein Kampf, der nicht nur über Wallensteins Schicksal entscheiden, sondern zugleich eine tiefere Bedeutung für die Seele der Menschheit gewinnen soll; denn hier mißt sich das Naturrecht des Selbsterhaltungstriebes mit dem moralischen Gesetz in Friedlands Brust. Der Vorhang, der die Welt seiner Träume in phantastische Dämmerung hüllte, ist zerrissen. Der kalte Tag, die harte Wirklichkeit der Dinge dringt blendend herein. Wallenstein fühlt, daß er sich in der Welt

der Gedanken verstiegen hat; er ringt, Pfad und Ziel zu finden. Aus der Tiefe seiner Seele bricht die Angst, daß ihn „der Zufall blind waltend, finster herrschend mit sich führe".

Wenn sich hiermit zugleich eine starke Reaktion des eigenen Gewissens verbindet, so widerspricht dieser Zug dem Bilde Wallensteins nicht. Das zweideutige Wesen des „problematischen" Helden, das zwischen dem Niederen und Höheren schwankt, rechtfertigt den Dichter. Und zweideutig bleibt Wallenstein auch hier. Ob er sich nicht selbst im Innersten täuscht, wenn er bei sich spricht: „Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht mein Ernst, beschlossene Sache war es nie —"? Doch das Phänomen eines im tiefsten erschütterten Gewissens bleibt bestehen. Jene Mächte, mit denen der Scheinrealismus des Ichwahns nicht rechnete, erheben sich jetzt in seiner eigenen Seele. Ein Leidender ist es, der vor uns steht. Doch wie die Krankheit den Gesunden, so bewährt dieser Kampf der Instinkte den ursprünglichen Adel seiner menschlichen Natur. Wie stark spricht jetzt die Stimme des Gewissens, wie klar schweben die Gestirne des wahren Lebens jetzt vor seinem Auge, wie nahe ist ihm die Macht der helfenden, uneigennützigen Liebe: Max Pikkolomini! Doch die Mächte, die er großgezogen, drängen sich um ihn. Terzky und Illo, seine Geschöpfe, die Verkörperungen seiner Taten, werden zu Bleigewichten, die ihn hinabziehen. Und die ganze Sophisterei des Naturrechts, wie er selbst sie erklügelt hat, gewinnt im Munde der Gräfin eine überwältigende Sprache — überwältigend, denn seine innersten Gedanken, aus denen er bisher handelte, sein eigenes Glaubensbekenntnis tönt ihm daraus entgegen. Vergeblich windet er sich: „Zeigt einen Weg mir an aus diesem Drang, hilfreiche Mächte! einen solchen zeigt mir, den ich vermag zu gehen —." Die Angst, sich selbst zu verlieren, der tiefste und größte Instinkt des Ichwahns, zeigt ihm nur den einen Weg, der durch das Verbrechen führt. Und dieser Instinkt siegt. — So entscheidet sich sein Schicksal. Aber jene unterdrückten Stimmen des Gewissens behalten ihr Recht. Sie wissen, „daß der Rache Stahl auch schon für seine Brust geschliffen ist".

Gewitterschwüle liegt über dem zweiten Akt. Zum fahlen Himmel, an dem das Sturmgewölk lastet, hebt sich Wallensteins düsteres Antlitz, dem eines Abbadonna gleich. Der Schleier, der ihm

über der Welt lag, der große Wahn, daß alles, Menschen und Dinge, nur zum freien Spiel seines Ichs, seiner Gedanken und Pläne, gegeben sei, daß der Schlüssel zur Beherrschung der geheimnisvollen Fäden, die das Schicksal bedeuten, gefunden sei, ist zerrissen. Was ihm das Machtbereich seines Ichs dünkte, ist plötzlich fremde Wirklichkeit geworden, die ihn umdrängt und sein Ich zu ersticken droht. Die aus dem Tiefsten seines Wesens empordrängende Ahnung, daß nur durch den Tod der Weg zum Leben, nur durch Preisgabe seines Ichstrebens der Weg zur Behauptung seines wahren Wesens führe, hat ihn wie ein Fieber durchrast. Doch unfähig, das Gift zu bekämpfen und auszuscheiden, ist dieser Kampf der Lebenskräfte jenem dumpfen Fatalismus gewichen, in den hier wie immer der Ichwahn mündet. Ihn beherrscht nur ein Gefühl: Du mußt! Indem er ihm folgt, wähnt er, sein Ich zu retten.

Zwischen den Leidenschaften und Intrigen, auf dem von List und Verrat durchwühlten Boden, unter dem düsteren Gewölk des Himmels irrt inzwischen Max Piccolomini, von widerstreitenden Empfindungen hin- und hergetrieben. Oktavio sieht ihn voll Schmerz sich entgleiten, sieht ihn voll tiefster Angst in den furchtbaren Kampf zwischen Liebe und Gewissen treiben. Soll auch bei ihm jener moralische Konflikt zwischen Vernunft und Natur, zwischen Leidenschaft und Gewissen mit dem Siege des Niederen enden?

Inzwischen senkt sich das Dunkel des drohenden Sturmes schwerer und schwerer herab. Die feinfühlige, im Leiden erfahrene Seele der Herzogin spürt ihn voll instinktiver Angst. Thekla, die Wissende, bezwingt kaum den Jammer des Herzens und umschlingt die Mutter, um ihr teures Haupt zu schützen. Dämonisch, dunkel, voll böser Energie steht die Gräfin hinter den Frauen. Und welch ein schauerliches, von dumpf grollendem Donner der Ferne unterbrochenes Scherzo folgt, als nun Friedland in ihren Kreis tritt:

Kommt! Mich verlangte, eine heitre Stunde
Im lieben Kreis der Meinen zu verleben —"

wie er ein Lied von Thekla fordert, wie die Mutter die „Laune" der Tochter, die sich kaum bezwingt, mit mildem Wort tadelt, wie Thekla mit zitternder Hand das Instrument ergreift und es dann zusammenschauernd fallen läßt, daß es schrill erklingt! — „Den

Piccolomini liebt sie", so deutet die Gräfin hämisch das seltsame Wesen Theklas. „O, war es dies! Gott segne dich, mein Kind", flüstert aufatmend die Mutter. Doch Wallenstein richtet sich voll Unwillen empor: „Sie ist das Einzige, was von mir nachbleibt auf Erden; eine Krone will ich sehen auf ihrem Haupte oder will nicht leben."

Da fährt der erste Blitz nieder: totenbleich bringt Terzky die Kunde, daß die Kroaten und Jäger verschwunden sind. Und jetzt folgt Blitz auf Blitz und Schlag auf Schlag: Isolan — Deodat — Maradas — Meuterei bei Tiefenbachs Truppen — Oktavios Verrat. Wallenstein hat in dem Ausbruch des Sturmes seine Fassung gewahrt; der letzte Blitz blendet ihn und streift seine Stirn. „Oktavio — ein Verräter!" — Mühsam richtet er sich auf. Der Sturm ruht. Nur ein tiefes Aufleuchten flammt aus höheren Regionen hernieder und beleuchtet das Antlitz des Mannes, aus dessen Seele jetzt nur eins spricht: Wehmut und Schmerz über Verrat und Treubruch.

Was bedeutet bei der gewaltigen Ausdruckskraft dieser Linien etwa der Einwurf, daß dieser und jener Zug nicht zum Charakter des kalten Realisten passe! Wallenstein ist eben nicht der kalte Realist, als der er erschien. Die Schläge des Schicksals haben die starre Hülle, die sein Fühlen umschloß, zertrümmert und das zuckende Menschenherz bloßgelegt. Durch sein eigenes Leiden rechtfertigt er jene moralischen Gesetze, gegen die der realistische Verstand sich vergangen hat.

Und aufs neue setzt der Sturm ein, zucken die Blitze hernieder: das Lager in Aufruhr — Prag verloren — Budweis, Königgrätz desgleichen — Terzky, Illo, *er selbst* geächtet! — Der furchtbare Schlag, der Illo und Terzky betäubt, ihn hat er geheilt. In dem Feuer, das ihn umflammte, ist die innere Gewissensqual verzehrt. Das schreckliche Licht hat ihm eine neue Freiheit enthüllt: die Freiheit des Geächteten, den kein sittliches Band mehr bindet, dem das ursprüngliche Recht der Notwehr wiedergegeben ist. Tief atmet er auf:

„Notwendigkeit ist da, der Zweifel flieht.
Jetzt fecht' ich für mein Haupt und für mein Leben."

So ragt er jetzt vor uns empor, einer Rieseneiche gleich, die der Blitz gestreift. Noch „lebt im Mark die schaffende Gewalt, die

sprossend eine Welt aus sich geboren". Es ist kein inneres Sprechen mehr, jener gewaltige Monolog, mit dem er den Kampf um sein Leben aufnimmt; er gleicht einer machtvollen Fanfare, einer Herausforderung an das Schicksal selbst. Er wird hier zum Mittel großer Repräsentation, so gut wie der Harnisch, den Wallenstein plötzlich trägt. Beides sind Ausdrucksformen jenes Bildes, das sich deutlicher und deutlicher hinter dem Kulissenrahmen des historischen Stückes vor unserem Geist aufbaut; denn längst sind die engen Schranken der Wände durchbrochen, und längst ist der matte individuelle Kontur in den großen Linien des rein Menschlichen aufgelöst. Wie töricht wäre es, wenn kurzsichtige Pedanterie diesen Harnisch und diese Emphase bemäkelte! Was in dem engen Milieu des realistischen Dramas als unnatürliche und anmaßliche Pose erschiene, es wird hier, auf dem Schlachtfelde des Schicksals, unter seinem düsteren, blitzdurchzuckten Himmel zur entsprechenden Form.

Doch die realistischen Beziehungen, in die der Held des Dramas gestellt ist, kämpfen gegen jenes bedeutendere ideelle Bild an. Gleich in der folgenden Szene, in der die Abordnung der Pappenheimer vor Wallenstein erscheint, verschwimmen die großen Konturen; denn hier gilt es nicht ein machtvolles Handeln, nicht die Sprache großer Gebärden, sondern das gewundene, rhetorische Spiel der List und Berechnung. Hohnlachend zerreißt das Schicksal die künstlichen Fäden des Realisten wie Spinngewebe. Der Sturm ist entfesselt und brandet heran. Vergebens sucht Wallenstein ihn zu beschwören. Sie geben „nichts auf seinen Anblick" und ersticken seine Worte mit wildem Getöse. Furchtbarer und lähmender als die Blitze des Schicksals ist dieses versteinernde Gefühl der Ohnmacht. Lebt noch im Mark „die schaffende Gewalt, die sprossend eine Welt aus sich geboren?" — Bleich und versteint ist des Fürsten Miene. Noch hält der Wille den siechen Körper ehern aufrecht; nur die dunkel brennenden Augen verraten die innere Qual.

Auf dem Hintergrund dieser Bewegungen vollendet sich inzwischen das Schicksal Max Piccolominis. Eine unwiderstehliche Gewalt drängt ihn in den Kampf, der furchtbarer ist als jede Schlacht. Aus der Zerrissenheit seiner Seele rettet er sich zu Thekla: „Leg' alles, alles in die Wage, sprich und laß dein Herz entscheiden!" Und Thekla spricht mit schmerzdurchbebter, aber fester Stimme:

„O, das deine hat längst entschieden. Folge deinem ersten Gefühl!" — Nicht nur die Worte, auch die Empfindungen sind in diesem entscheidenden Zwiegespräch so geläutert und erhöht, daß es wie eine Unterredung von Geistern erscheint, die mit Wehmut, aber mit unumwölkter Klarheit auf die Leiden ihres irdischen Teils herniederblicken. In ihren Worten ist nur noch ein ferner Widerhall ihrer Affekte. Und über allem leuchtet eine Harmonie von Natur und Vernunft, die wohl bewegt, aber nicht zerstört werden kann. Daß eine solche Szene nicht mit gewöhnlichen realistischen Maßstäben beurteilt werden darf, leuchtet ein. Wie Rembrandt durch die tiefsten seiner Bilder oft ein unrealistisches, aus keiner natürlichen Quelle stammendes Licht fluten läßt, so strömen auch diese Szenen mit ihrem Ausdruck reinen Menschentums und eines Handelns aus Freiheit ein Licht aus, das der Dichter nicht aus den irdischen Kräften herleitet, sondern schöpferisch in seine Welt sendet, um ihr Chaos durch Ideenkraft zu lichten und zu gestalten. Über dieses Licht haben die Massen, die wie eine unwiderstehliche Flut heranwogen, keine Macht. Es umschwebt die Liebenden und Leidenden und trägt das Unsterbliche in ihnen unverletzlich über dem Chaos dahin.

Der Dichter selbst hat das Symbol geprägt, unter dem wir den nun folgenden letzten Kampf Wallensteins sehen. Wie eine Rieseneiche steht er da, von Stürmen umtost, von Blitzen zerspellt, daß Ast um Ast sinkt, bis schließlich der Rumpf in schmerzvoller Einsamkeit zum Himmel ragt. Auf blitzdurchzuckte Sturmwolken ist bleiern lastende Finsternis gefolgt. Schon lauert die Axt des Rächers. Einem Dämon gleich steht Buttler an dem Markstein des letzten Weges. Seine Konturen sind übermenschlich, und übermenschlich ist der Hall seiner Worte, die den letzten Abschnitt der Tragödie prologisieren. „Bis hierher, Friedland, und nicht weiter!" Nicht Buttler, die Schicksalsgöttin selbst spricht es.

Aber nun gesellt der Dichter dem Untergehenden in Gordon eine Seele, die, wenn auch unfähig, das Verhängnis aufzuhalten, doch alle Strahlen seines Wesens sammelt und ein Bild seiner Natur entwirft, das wie ein Genius den Sinkenden umschwebt und sein Großes und Ewiges rettet, während das Vergängliche preisgegeben wird. So hat Gordon hier in der Ökonomie der letz-

ten Akte jene Aufgabe des Ausgleichs, wie sie der Lebensanschauung des Dichters entspricht, die trotz ihrer tragischen Vertiefung doch an eine letzte Harmonie der Dinge glaubt.

In dem Maße, wie der Dichter Wallenstein erhöht, läßt er seine Kreaturen Illo und Terzky ins Bestialische sinken. Dunkel, in fürchterlicher Einsilbigkeit steht Buttler neben ihnen. Sie mehren ahnungslos die unerbittliche Konsequenz, die ihn zum Äußersten drängt. Noch einmal ringt Gordon um des Herzogs Leben. Er könnte ebensowohl das Schicksal selbst anflehen, aus der unlösbaren Kette von Ursachen und Wirkungen ein Glied auszuschalten.

Nur einmal wird noch die Linie der fallenden Handlung unterbrochen. Theklas Schicksal nach dem Tode Max Piccolominis drängt sich in den Vordergrund. Wallensteins Sorge um sie stellt der Dichter in einer Szene dar, die zu jener Bitte Gordons: „Denkt an seines Herzens liebenswerte Züge“ eine allzu weiche und gefühlvolle Illustration bietet. Nicht als ob dieser Zartsinn, diese innige Liebe zur Tochter, dies Verständnis für ihre verwandte Seele seinem Bild widersprächen; doch wirkt das zarte Kolorit, die weiche Linie dieser Szene in der Wucht der Farben und Konturen dieser letzten Akte allzu süßlich.

Mit grauenvoller Wucht setzt der letzte Akt des Dramas ein. „Zwölf rüstige Dragoner sucht ihr aus, bewaffnet sie mit Piken!“ so gebietet Buttler. Seine Worte lassen die kommende Mordszene im Bankettsaal wie eine schreckliche Vision vor uns auftauchen. Und schon sind die anderen beiden zur Stelle, die das edlere Wild erlegen sollen, Deveroux und Macdonald. Der Dichter, der mit dem Exponieren und Motivieren oft so kühn schaltet, hat an die Zeichnung dieser beiden Ungeheuer über anderthalbhundert Verse verschwendet und ihre Galgengesichter mit einer Schärfe ausgearbeitet, die uns in dem Stil des ganzen Gemäldes befremdet. Ihre dumme Bestialität entbehrt außerdem nicht einer rohen Komik, gegen die sich schon bei der ersten Darstellung ein gesundes Gefühl der Zuschauer auflehnte. Dem Dichter schwebte wohl ein Kontrast der Stimmungen, ein Übergang vom Pathos zur Kälte vor, wie ihn Shakespeare meistert — auf seinem Wirklichkeitsboden. In Schillers Welt aber bedeuten derartige Gestalten nur brutale Fratzen, die im Hintergrunde bleiben müßten.

Auf seinem eigensten Boden bewegt sich der Dichter, wenn er uns gleich darauf die letzte Stunde Wallensteins erleben läßt, die von jener tiefen Symbolik und Ironie erfüllt ist, wie sie von Schillers Tragik untrennbar sind. Die Eiche ist morsch; der letzte Schlag, der Verlust Max Pikkolominis, hat das Lebensmark getroffen. — Wir dürfen diese Freundschaft nicht bloß als eins jener sentimentalen Bündnisse des 18. Jahrhunderts betrachten. Der Dichter stiftet sie vielmehr als Symbol eines tiefen Anspruchs, der in Wallensteins Seele lebt. Die Sehnsucht nach Anteil an dem Reich der Schönheit und Freiheit ist zwar bei ihm von den realistischen Strebungen des Ichwahns zurückgedrängt, aber nie erstickt. Sie bildete den Kern der Neigung zu dem jungen Pikkolomini. Jetzt, da er ihn durch eigene Schuld verloren, erkennt er, was er ihm gewesen: es ist das Edelste seiner Seele, die Blüte seines eigenen Lebens, die dort zertreten liegt. Doch was bedeutet jetzt diese Erkenntnis, was die dunklen schmerzlichen Stimmen des eigenen Herzens! Sie sind wie flehende Hände, die ihn nicht mehr erreichen. Schon beschattet ihn das Schicksal, und in den Tiefen der Schicksalsnacht hallt sein letztes Wort erschütternd nach.

So vollendet sich Wallensteins Leben. Der Rest des Dramas ist gleichsam ein Epilog, in dem das Schicksal mit seinen Mäklern abrechnet. Was hilft es, daß Oktavio vor der Erfüllung zurückschaudert! Mit tiefem Hohn schleudert ihm Buttler seinen Anteil zu. Dessen konsequenter, eiserner Fatalismus hebt sich gegen Oktavios Schwäche, die mit dem Schicksal markten möchte, in harter, aber großer Linie ab. Gezeichnet sind beide. Es fragt sich, wer schwerer zu tragen hat, Buttler an jenem eisernen Reif, der ihn zur Blindheit der Seele verdammt, oder Oktavio an seiner Fürstenkrone.

Das Wallensteindrama bedeutet insofern den Anbruch einer neuen Epoche, als hier zum erstenmal im Schaffen des Dichters das tragische Motiv der alles durchdringende und organisierende Nerv des Dramas wird. Diese erste Lösung des tragischen Problems verdankt Schiller nicht bloß einer fortgeschrittenen Einsicht in die Gesetze der Tragödie; sie ist vielmehr das Ergebnis innerer Wandlungen im Verhältnis zum Leben. Wir können diese hier nicht im einzelnen verfolgen, sondern müssen uns darauf beschränken, sie in großen Zügen anzudeuten.

Das Proton Pseudos, an dem seine Jugendwerke trotz großer und schöner Einzelheiten scheiterten, war, wie wir sahen, das Verhältnis zu einer tragischen Lebensauffassung. Die Triebfeder seines dramatischen Schaffens war der Widerspruch gegen die Mattheit und Schlechtigkeit seiner Zeit und Welt. Ihr stellte seine von großen plutarchischen Bildern geheizte Phantasie Gemälde außerordentlicher Charaktere und Schicksale gegenüber, wobei sich dann Gelegenheit bot, durch manche tragische Szene zu erschüttern. Doch bedurfte es noch starker äußerer Hebel, um diese Lebensläufe ins Tragische zu lenken; der Zufall, das Mißverständnis und vor allem die Intrige schlechter Menschen mußten herhalten, um eine solche Wendung zu erzielen. Ja, der Dichter schwankte wohl, wie es im Fiesko geschah, ob er die Fäden hier oder dort anknüpfen, ob er sie tragisch verwirren oder glücklich auflösen solle, um eine kräftigere und nachhaltigere Wirkung des ganzen Bildes hervorzurufen. Noch fehlten diesem Schaffen die tiefen Wurzeln einer tragischen Weltanschauung. Daher waren diese dramatischen Geschöpfe von sich aus im Grunde so wenig zum Tragischen veranlagt wie der Dichter selbst, dessen Seele zuletzt doch von dem Glauben an die Harmonie des Weltalls, von dem Vertrauen zur altruistischen Natur des Menschen, von Leibniz und Ferguson, erfüllt war, und bei dem, wenn sich der aufgespeicherte Widerspruch entladen hatte, nichts als glühende Bejahung dahinströmte, die selbst in der Hingabe des Lebens für andere den Genuß höchsten Glückes zu finden wußte.

Diesem moralischen Eudämonismus entsprach die dramatische Theorie jener Jahre, die in den Aufsätzen über „Das gegenwärtige teutsche Theater" (1782) und „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet" (1784) einen Niederschlag fand. Hinter der spöttischen Skepsis des ersten Aufsatzes spürt man das gleiche starke Verlangen, Erzieher und Lehrer des Volkes zu sein, das sich dann in dem zweiten allzu optimistisch kundgibt. Aus dieser moralischen Absicht ergibt sich nun für den Dramatiker die Grundforderung, daß sein Werk eine Harmonie offenbaren müsse, wie sie der Harmonie des Universums entspricht. „Wir Menschen" — so heißt es dort — „stehen vor dem Universum wie die Ameise vor einem großen majestätischen Palaste — —. Der Dichter male [drum] für Ameisenaugen und bringe auch die andere Hälfte in unseren

Gesichtskreis verkleinert herüber; er bereite uns von der Harmonie des Kleinen auf die Harmonie des Großen vor. — — Ein Versehen in diesem Punkte ist eine Ungerechtigkeit gegen das ewige Wesen, das nach dem unendlichen Umriß der Welt, nicht nach einzelnen herausgehobenen Fragmenten beurteilt sein will." Damit ist das tragische Element aus dem Kern der Dinge verdrängt; es kann nur am Fragmentarischen haften und muß beim Anblick des Ganzen sich in dem Bewußtsein einer letzten Vollkommenheit und Harmonie aller Dinge auflösen.

Scheinbar bleibt der Dichter dieser Theorie auch noch in der Folgezeit treu, als er die enge Auffassung von der Tragödie als einer Lehrerin des Moralisch-Guten überwindet und die ästhetische Forderung auf den Thron setzt. Die höchste ästhetische Wirkung beruht ihm auch jetzt noch in der Lust am Gefühl der inneren Freiheit, die da vor allem erregt wird, wo wir das Vernunftgesetz im Streit mit Trieben, Leidenschaften oder äußeren Umständen siegen sehen oder in dem Untergang der abtrünnigen Seele seine Allmacht spüren. Doch ist damit zugleich ein dramatisch wertvolles Moment hinzugekommen: der Kampf wird das Lebensprinzip der Tragödie, wie er dem Dichter zum Grundsinn des Lebens überhaupt wird.

Erwachsen ist ihm diese Lebensanschauung vornehmlich im Studium der Geschichte, in der ihm jenes Prinzip des Kampfes als das leitende Motiv entgegentrat. „Die ganze Weltgeschichte ist ein ewig wiederholter Kampf der Herrschsucht und der Freiheit um ihr strittiges Gebiet", heißt es im „Abfall der Niederlande". Aber zugleich bestätigt sich ihm hier der Glaube, daß „gegen die trotzigen Anmaßungen der Fürstengewalt endlich noch eine Hilfe vorhanden ist, daß ihre berechnetsten Pläne an der menschlichen Freiheit zuschanden werden".

Damit wandelt sich nun seine Stellung zum Leben überhaupt. Er schwankt nicht mehr zwischen den Standpunkten bitterer Verneinung und unverwüstlichen Hoffens, zwischen Nähe und Ferne; er steht in einer sicheren und festen Distance zu den Dingen, in der er das Trübe und Schlechte des Lebens als gegebene Wirklichkeiten betrachtet und die Welt selbst als das Schlachtfeld, auf dem die Kämpfe um die Freiheit ausgefochten werden müssen. Verzerrte sich ihm vorher das Weltbild in jener Nähe des Hasses leicht

zur Karikatur und verschönte es sich in der Ferne des Hoffens zu luftigen Traumgestalten, so gewinnt es jetzt für ihn bestimmte und wesentliche Linien. So wird jetzt auch in der dramatischen Theorie dieser Standpunkt vor allem betont. „Die moralische Zweckmäßigkeit“ — so heißt es — „wird am lebendigsten erkannt, wenn sie im Widerspruch mit anderen die Oberhand behält; nur dann erweist sich die ganze Macht des Sittengesetzes, wenn es mit allen übrigen Naturkräften im Streit gezeigt wird und alle neben ihm ihre Gewalt über ein menschliches Herz verlieren. — — Das höchste Bewußtsein unserer moralischen Natur kann nur in einem gewaltsamen Zustande, im Kampfe, erhalten werden.“[1])

Die Geschichte hat dem Dichter zugleich mit diesem Prinzip des Kampfes Einblick in die mannigfachen Realitäten gegeben, welche die Freiheit des Handelns einschränken und oft mit ungeheuerem Gewicht die Handlungen des Menschen bestimmen. Vorher kannte er wohl hemmende Faktoren, Wahn, Tücke der Menschen, falsche Satzungen: aber nur Unverstand oder Böswilligkeit waren an ihnen schuld. Jetzt schrumpfen diese Faktoren für ihn zusammen. Jene Realitäten, welche der menschliche Wille nicht beherrscht, türmen sich vor ihm auf. Er faßt sie zusammen unter dem Begriff des **Schicksals.**

Dieser Begriff bildet nun für Schiller die Basis, auf der das ganze tragische Gebäude ruht. „Ein Dichter, der sich auf seinen wahren Vorteil versteht“, so erklärt er in dem Aufsatz über die tragische Kunst, „wird das Unglück nicht durch einen bösen Willen, der Unglück beabsichtigt, noch viel weniger durch einen Mangel des Verstandes, sondern durch den Zwang der Umstände herbeiführen;“ denn es ist schon viel dadurch gewonnen, daß unser Unwille über eine Zweckwidrigkeit „kein moralisches Wesen betrifft, sondern an den unschädlichsten Ort, auf die Notwendigkeit, abgeleitet wird“. Freilich ergibt sich hier eine neue Schwierigkeit, denn „blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal ist immer demütigend und kränkend für freie, sich selbst bestimmende Wesen“. Aber auf der höchsten Stufe löst sich diese Verwirrung doch durch das Bewußtsein einer letzten teleologischen Verknüpfung aller Dinge,

1) Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen Bd. 11, S. 146.

durch „die erquickende Vorstellung der vollkommensten Zweckmäßigkeit im großen Ganzen der Natur“. Was also als „Schicksal“ wirkt und die Freiheit des Handelns einschränkt, jene Summe äußerer und innerer Hemmungen, ist dem Dichter nur ein Teil des Schicksals im höheren Sinne, jenes gütigen Willens, der zuletzt in allem Weltgeschehen von ihm gespürt wird. Die Darstellung des schweren und oft scheinbar erfolglosen Kampfes um die Freiheit mit der durchscheinenden Ahnung dieser letzten Zweckmäßigkeit und Harmonie zu verbinden, erscheint ihm nun als die höchste Aufgabe der tragischen Kunst, und es ist seine Überzeugung, daß es „der neueren Kunst, welche den Vorteil genießt, von einer geläuterten Philosophie einen reineren Stoff zu empfangen, aufbehalten ist, auch diese höchste Forderung zu erfüllen und so die ganze moralische Würde der Kunst zu entfalten“.[1])

Von der Tragik der Griechen ist dieser Schillersche Begriff der Tragödie durch eine Welt getrennt. Diese christlich-philosophische Teleologie, die bei Schiller den Wesensgehalt des „Trauerspiels“ bildet, fehlt dort natürlich völlig; und dementsprechend bedeutet „Schicksal“ hier und dort etwas ganz Verschiedenes. Jene göttlichen Gewalten, die über dem Drama des Äschylus und Sophokles schweben, haben mit dem Schillerschen Weltenrichter, dem Erfinder der prästabilierten Harmonie, nichts gemein, ebensowenig, wie sich jener Euripideische Kampf der Leidenschaften gegen die Schranken von Sitte und Gesetz irgendwie mit dem Selbstbehauptungskampfe Wallensteins gegen die unterschätzten realen Mächte berührt.

Ähnlich groß ist der Gegensatz zu Shakespeares Tragik. Wie fern selbst der gereifte Schiller dieser steht, erhellt schon aus jener Bemerkung in dem Aufsatze „über die tragische Kunst“, in dem er meint, unserem Anteil an dem unglücklichen, von seinen undankbaren Töchtern mißhandelten Lear schade es nicht wenig, „daß dieser kindische Alte seine Krone so leichtsinnig hingab und seine Liebe so unverständig unter seinen Töchtern verteilte“.[2]) In der Tat haben die geist- und gefühlsreichen dramatischen Gemälde Schillers mit den „Weltdokumenten“ Shakespeares nichts gemein. Dieser hat es mit den Dämonen der Seele zu tun, mit jenen Erbübeln der Menschheit, deren Gift in unser aller Blute liegt und

1) Bd. 11, S. 165. 2) Bd. 11, S. 163.

in ungeheueren Kämpfen und Leiden ausgestoßen wird, in Kämpfen, die wir mit dem erschütterten Gefühl durchleben, dem Albanien am Schluß des Lear die Worte leiht:

„Dem Ältsten ward das schwerste Los gegeben,
Wir Jüngern werden nie soviel erleben."

Schiller dagegen wird — nach Leibnizschem Brauch — mit dem Bösen in der Welt leichter fertig. Nur in den Jugendwerken erscheint es in gewissen Inkarnationen. Die reiferen Dramen aber lassen es gar nicht oder nur in völlig untergeordneten Gestalten zutage treten, wo es mehr der Dummheit als der Böswilligkeit entspringt und uns nicht tiefer erregt. Sonst haben diese Dramen es nur mit dem, was mehr und minder moralisch zweckmäßig ist, zu tun. Das Böse, d. h. das Moralisch-Unzweckmäßige, wird aus dem Drang der Umstände hergeleitet und die „Schuld", d. h. unsere Unzufriedenheit mit diesen Handlungen, auf das „Schicksal" abgewälzt. Shakespeare kennt ein Schicksal im Schillerschen Sinne nicht. Seine Gestalten haben eine fürchterliche Autonomie, aber nicht die des Sittengesetzes, sondern die ihrer Leidenschaften. Nicht Zufälle und Umstände sind bei ihm das treibende Element, sondern das Böse des Willens und Wahns. Allerdings wurzelt dieses Böse und Wahnhafte nicht in der individuellen Anlage des einzelnen; es ist ein Element des Weltseins, dessen unergründliche Tiefen der Dichter ahnen läßt. Die Begriffe von einer Totalität und Harmonie des Weltwesens, von denen Schiller ausgeht, erscheinen bei ihm eitel und leer. Sein Glauben und Hoffen ist nicht wie bei Schiller eine „geläuterte" philosophische Überzeugung, die alles wie ein magisches Licht durchflutet und Dinge, Handlungen, Zufälle bedeutsam durchleuchtet; es gleicht im besten Falle jenem matten, tiefbewegenden Rot, das nach sturmvollem Tage den westlichen Himmel säumt.

Wenn wir also den Begriff des Tragischen von Euripides und Shakespeare herleiten und Schillers „Trauerspiele" mit diesem Maßstab werten, so müssen wir sie als untragisch verwerfen, denn jene heidnische Tragik des Altertums und der Renaissance erscheint bei ihm im Sinne der „neueren gereinigten Philosophie" umgewertet. Doch ist hier nicht der Ort, über den Umfang dieses Begriffes zu rechten, denn das Wesen und Verständnis der Schillerschen Dramen wird von diesem Streit nicht berührt. Auch wenn

man sie nicht als Tragödien, sondern als eine Art moralischer Parabel gelten lassen will, erleiden sie an Glanz, Tiefe und Bedeutung keinerlei Einbuße.[8]

Wie man nun auch über die Schillersche Lebensanschauung und die hierdurch vermittelte Lösung des tragischen Problems denken mag, eins ist ersichtlich, daß der Dichter durch sie die Fähigkeit gewonnen hat, einen Stoff dramatisch zu gestalten. Die Ideen, die sich sonst wie Flugsamen hier und dort an eine Wendung der Fabel hefteten und ihre üppigen, aber nicht tiefwurzelnden Blüten trieben, haben jetzt in der Tiefe einer umfassenden Lebensanschauung Wurzel gefaßt, und aus den Stoffen und Bildern, die in dieser Lebenstiefe niedergelegt sind, bauen sie das Drama mit natürlicher innerer Geschlossenheit auf. Damit ist das Proton Pseudos der Jugenddramatik überwunden. Das Drama ist jetzt nach seinem ganzen Gehalt ein zusammenfassender Lebensausdruck, ein äußeres Abbild der inneren Form geworden. Nun bedarf es keiner künstlichen Hilfsmittel mehr, um wie früher die einzelnen Bilder zu verbinden; Fabel und Idee verhalten sich jetzt wie Körper und Seele, und alle Wirkungen im Drama rühren nicht von äußeren Hebeln her, sondern von tiefer liegenden inneren Ursachen, die in organischem Zusammenhang mit dem Ganzen stehen. So betont Schiller bei der Arbeit am Wallensteindrama, „daß der ganze cardo rei in der Kunst liege, eine poetische Fabel zu erfinden," in der alles Stoffliche von der Idee durchdrungen, alles Leere und Unbedeutende ausgeschieden sei und die „tiefliegende Wahrheit, worin eigentlich alles Poetische liege", zum vollen Ausdruck komme. Und erst da ist er sich seiner Sache dem Wallensteinstoff gegenüber völlig gewiß, als er sich gestehen kann, daß „das Ganze poetisch organisiert ist".

Daß nun zugleich diese organisierende poetische Idee dramatische Triebkraft besitzt, begreift sich daraus, daß ihr Inhalt aus jenem Prinzip des Kampfes stammt, wie es die ganze Lebensanschauung des Dichters durchdringt; und ihr tragisches Gewicht erhält sie dadurch, daß sie die Ohnmacht und den Untergang des natürlichen Menschen in diesem Kampf wider ungeheuere Realitäten als notwendige Konsequenz aufweist. So sind es jetzt die Stadien eines das Ganze umspannenden Kampfes, welche das Drama ausmachen. Damit ist der Grundsatz des Kontrastes, der in

den Jugendwerken vorherrschte, durch den Begriff der Spannung, des Intervalls, überwunden. Aus dem Nebeneinander von Licht und Schatten wird ein Ineinander, aus den Zustandsschilderungen werden Kämpfe, aus dem Sittengemälde wird ein Drama, das durch gesteigerte Spannungen zur Krisis und Entladung drängt.

Noch gelingt es allerdings dem Dichter im Wallensteindrama nicht, diese dramatische Aufgabe restlos zu lösen. Auch hier zweigt sich von dem Stamm des Dramas ein Nebenschößling ab, der, sich zu eigenem Gipfel rundend, über den Hauptstamm hinausstrebt. Es ist die Tragödie Max Piccolominis, die ein erhöhtes Gegenstück zu dem großen Kampfe Wallensteins bildet. Der Dichter konnte es sich trotz seiner Beherrschung des Stoffes nicht versagen, hier im Kleinen jene „höchste Gattung" der tragischen Kunst darzustellen, als deren Meisterstück ihm der Cid des Corneille vorschwebte, jene Gattung, „wo die Ursache des Unglücks durch Moralität allein möglich ist".[1]) Der Fehler — wenn es ein solcher ist — liegt allerdings tiefer im Wesen des idealistischen Dramas begründet; denn jede Idee hat trotz ihrer dramatischen Triebkraft ein Element, welches über die dramatische Form, d. h. die reine Darstellung des Kampfes, hinausstrebt zu einer epischen Gestalt, zur Darstellung des Wesentlichen und Beharrenden, und welches so das Drama letzten Endes wieder in ein Gemälde zu verwandeln strebt, in dem Licht und Schatten, Linie und Farbe nach Maßgabe der zugrunde liegenden „tiefen Wahrheit" verteilt und geordnet sind.

Der Dichter fühlte es im Grunde selbst, daß dieser poetische Anspruch seine theatralischen Absichten im Wallensteindrama stark durchkreuzt hatte und eine übermäßige Spannung zwischen dem Objekt und der zeitweiligen Höhe der poetischen Behandlung bewirkte. „Da ich in diesen Tagen die Liebesszenen im zweiten Akt[2]) des Wallensteins vor mir habe", schreibt er, „so kann ich nicht ohne Herzbeklemmung an die Schaubühne und an die theatralische Bestimmung des Stückes denken." Aber er rechtfertigt jene rhythmisch so hochgespannten Szenen mit ihrer Bedeutung in dem Gesamtbilde des Dramas: „Die Einrichtung des Ganzen erforderte es,

1) Über die tragische Kunst Bd. 11, S. 164.
2) Im 2. Akt der ursprünglichen Fassung (Piccolomini III).

daß sich die Liebe nicht sowohl durch Handlung als vielmehr durch ihr ruhiges Bestehen auf sich und ihre Freiheit von allen Zwecken der übrigen Handlung, welche ein unruhiges, planvolles Streben nach einem Zwecke ist, entgegensetzt und dadurch einen gewissen menschlichen Kreis vollendet."[1]) Goethe tröstete damals den Freund: „Die innere Einheit, die der Wallenstein haben wird, muß gefühlt werden. — Ein ideales Ganze imponiert den Menschen, wenn sie es auch im einzelnen nicht zu dechiffrieren noch den Wert der einzelnen Teile zu schätzen wissen."[2]) Doch erkannte Schiller, daß hier noch Probleme vorlagen, die eine Lösung forderten.

V. Das Problem der Form.

Maria Stuart.

Während der Dichter an der Organisierung des Wallensteinstoffes arbeitete, sahen wir bereits neben dem Problem der poetischen Fabel eine andere künstlerische Frage in seinen Erwägungen auftauchen. „Ich habe mich dieser Tage" — so heißt es in einem Brief an Goethe — „viel damit beschäftigt, einen Stoff zur Tragödie aufzufinden, der von der Art des Oedipus rex wäre und dem Dichter die nämlichen Vorteile verschaffte. Diese Vorteile sind unermeßlich, wenn ich auch nur des einzigen erwähne, daß man die zusammengesetzteste Handlung, welche der tragischen Form ganz widerstrebt, dabei zugrunde legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist und mithin ganz jenseits der Tragödie fällt." „Der Ödipus" — so fügt Schiller nachher erläuternd hinzu — „ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt. Das kann in der einfachsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so kompliziert und von Umständen abhängig waren."[3])

Gerade gegenüber der ungeheueren, schwer gestaltbaren Masse des Wallensteinstoffes erschien der Vorteil eines solchen Verfahrens um so bedeutender. War dort schließlich in mühsamer Arbeit ein

1) An Goethe, Br. 386. 2) An Schiller, Br. 387.
3) An Goethe, 2. Oktober 1797.

Werk aufgetürmt, das den Formsinn unbefriedigt ließ, so lockte hier eine Gestalt, die mit ihrer kristallinischen Geschlossenheit das Stoffliche als völlig beherrscht von der Form darbot.

„Ich fürchte, der Ödipus ist seine eigene Gattung und es gibt keine zweite Spezies davon",[1] so schrieb damals der Dichter resigniert. Jetzt aber, da er nach Vollendung des Wallensteindramas seinen Vorrat an Stoffen durchgeht, wittert sein Formsinn bei der Stuartgeschichte, die seit mehr denn einem Jahrzehnt zu dem eisernen Bestande des Dichters gehörte, doch etwas von jener kristallisierenden Fähigkeit. Auf den ersten Blick sieht er hier die „Möglichkeit, den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem Politischen auf die Seite zu bringen und die Tragödie mit der Verurteilung anzufangen".[2])

In der Tat wird dieser Formvorteil, wie er die Wahl des Stoffes bedingt, für die ganze Gestaltung ausschlaggebend. Das tragische Problem, das vorher den Dichter vorzüglich beschäftigte, erscheint jetzt in dem Problem der Form aufgelöst; denn darin beruht, so meint er, die eigentliche „tragische Qualität" des Stuartstoffes, „daß man die Katastrophe gleich in den ersten Szenen sieht und, indem die Handlung des Stückes sich davon wegzubewegen scheint, ihr immer näher und näher geführt wird".[3]) Es ist der Gang der Ödipushandlung, der ihm als Wesensform der Tragödie vorschwebt.

Nun lag es allerdings im Wesen des Stoffes, daß eine rein analytische Behandlung mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte; denn an Umfang und Buntheit gab er dem Wallensteinstoff kaum etwas nach. Nahezu acht Jahrzehnte der englischen Geschichte bildeten den Hintergrund: die Zeit Heinrichs VIII., Eduards VI., der katholischen Maria und der Elisabeth. Und diese Zeiten durchwogte ein Chaos von widerstreitenden Mächten religiöser, völkischer und dynastischer Art: der Kampf der Katholiken und Anglikaner, der Haß der Briten und Schotten, die Rivalität der schottischen, mit Frankreich verschwägerten Tudordynastie gegenüber dem „Bastard" des achten Heinrich, der Hader mächtiger Vasallengeschlechter, die in diesem Kampfe für und wider Partei nahmen.

1) An Goethe, Br. 365. 2) An Goethe, Br. 592.
3) An Goethe, Br. 608.

Auf diesem Zeitengrund, der nicht minder finster war als das Chaos jener dreißig Jahre, malte sich dem Dichter das Schicksal eines Weibes, einer Königin, deren Bild gleich dem Friedlands auf den Wellen von Gunst und Haß schwankte. In flüchtigen, nur halberhellten Bildern glitt ihr Leben vor seinem Auge vorüber: ihre Jugend am „üppigen Hof der Mediceerin", die glanzvolle Zeit der ersten Ehe im „glücklichen Frankreich", die düsteren schottischen Jahre voll Verwirrung, Leidenschaft und Schuld. Dann werden die Bilder deutlicher und bestimmter. Da flüchtet die schuldbeladene Königin, mit dem Schottenvolk zerfallen, nach England. Statt Hilfe und Schutz findet sie Mißtrauen, Haß und Kerker. Vergeblich streben von Leidenschaft und Fanatismus entzündete Jünglinge, ihre Ketten zu brechen. Haß gegen die Katholikin und Furcht vor ihren Ränken schmieden ihre Fesseln enger und enger. Die Feinde borgen von der Gerechtigkeit den Mantel und unter dem Schein des Gesetzes legen sie der Unglücklichen Schlingen. Trotzdem rastet der blinde Wahn der Verschwörer nicht. Babingtons Wagnis und Ausgang leuchten blutig auf. Seine Tat bricht die Ketten Marias nicht, sondern wird ein Anlaß, jenes Gesetz in Tätigkeit zu rufen. Ahnungslos und im Gefühl ihrer Unschuld willigt Maria selbst ein, dem Gericht Rede zu stehen. Aber wo sie Gerechtigkeit erhoffte, findet sie List, Gewalt und Heuchelei, ein Spiel abgekartet, sie zu verderben. Der Urteilsspruch wird gefällt, der sie zum Tode verdammt. Das Richtschwert vibriert in der Scheide. Nur eins fehlt noch, ein winziger Ausschlag der Wage, der flüchtige Zug einer Hand, das Ja der Königin und ihre Unterschrift.

Hier setzt der Dichter ein. Ein kühner Entschluß wahrlich, diese Spanne, in der die belastete Wage noch ungewiß schwankt, zu einem Drama auszudehnen und aus jener Spannung zwischen dem Auf und Nieder der Wagschalen die Triebkraft für eine fünfaktige Handlung zu gewinnen! Es ist jene an Sophokles und Euripides so bewunderte Kunst, um die hier der Dichter ringt, die „vollständigste Darstellung des Zustandes", bei der man die drohende Katastrophe schon in den ersten Szenen sieht, um ihr mit Schicksalsgewalt näher und näher geführt zu werden, auch da, wo man ihr zu entrinnen wähnt.

So fällt dem ersten Akte, der Exposition des Dramas, hier eine besonders schwere Aufgabe zu. Bereits bei der Arbeit daran spürt der Dichter die eigentümlichen Schwierigkeiten dieses analytischen Verfahrens. „Die nötige Exposition des Prozesses und der Gerichtsform hat, außerdem daß solche Dinge mir nicht geläufig sind, auch eine Tendenz zur Trockenheit, die ich zwar überwunden zu haben hoffe, aber doch nicht ohne viel Zeit dabei zu verlieren —," bekennt er dem Freunde.[1]) Nun merken wir allerdings von der „Trockenheit" des Stoffes kaum noch etwas, wohl aber eine gewisse Künstlichkeit, mit der sie überwunden wird. Es fehlt den Szenen zum Teil die innere Geschlossenheit des selbständigen Bildes; sie tragen den Stempel der Exposition zu deutlich an der Stirn. So wird schon nach dem lebendigen Einsatz der ersten Szene die Wechselrede zwischen Paulet und der Kennedy künstlich gedehnt, um die Lage der Stuart in allgemeinen Zügen zu zeichnen. Und ähnlich spürt man bei dem Gespräch der Maria und ihrer Amme zu deutlich die Absicht des Dichters, welcher der Kennedy alles Nötige souffliert. Auch auf das dramatische Leben der 7. Szene, in der Burleigh der Stuart den Spruch des Gerichts überbringt, wirkt diese Künstlichkeit lähmend ein. So virtuos hier auch vom Dichter das Prozeßverfahren aufgerollt wird, so gering ist doch das dramatische Gewicht dieser Szene. Über dem leidenschaftlichen Ankämpfen der Maria gegen die Ungerechtigkeit ihrer Feinde steht das lähmende „Zu spät"; und trotz der geschickten und lebendigen Führung des Gesprächs drängt sich doch immer wieder das Gefühl hervor, daß es eben nur Gespräch ist und ein Stück der Vorfabel maskiert.

So bereitet das analytische Verfahren dem neueren Dichter, der es mit realistischen Darstellungsformen verbinden will, größere Schwierigkeiten, als er geahnt. Die Masse des zu exponierenden Stoffes lastet auf dem ersten Akt. Eine wirkliche Verschmelzung und Durchdringung des Vergangenen und Gegenwärtigen, wie sie später in einer engeren Welt Ibsens analytischer Technik gelingt, wird hier noch nicht erreicht. Doch das Formproblem selbst, das eine Zusammendrängung und erhöhte Spannung der dramatischen Bewegung anstrebt, ist im Stuartdrama zuerst mit einer Kühnheit gestellt worden wie später kaum von einem Dichter.

1) An Goethe, Br. 622.

Im übrigen beeinträchtigen diese Mängel der Exposition die großen Linien des ersten Stuartaktes nicht. Es ist die Euripideische Methode der „vollständigsten Darstellung des Zustandes", die diese Linien bestimmt und die äußere und innere Welt der Maria mit ihnen durchdringt. Nachdem in der ersten Szene mit ein paar Strichen die Situation gezeichnet und der Hintergrund umrissen ist, stellt der Dichter mit schnellem Entschluß die Königin selbst vor uns hin, eine Büßerin, die ein unirdisches Licht umstrahlt. Paulets düstere Andeutungen genügen, um das Schwert, das ihrem Nacken droht, ahnen zu lassen. Und das Gewicht, mit dem die Katastrophe droht, wird alsbald dadurch verstärkt, daß sie menschlicher Willkür entrückt und als Wille des Schicksals geahnt wird. Die düstern Schatten der Vergangenheit schweben vor der Stuart auf. Alle Tröstungen und Entschuldigungen der Kennedy finden in ihrer Seele nur das Echo: Schuld. Ihr Blick weitet sich und dringt hellseherisch in eine Ferne, in der ihr die dunkle Gestalt König Darnleys winkt. Eine tiefere Schuld, als Englands Richter hassen, steigt vor uns empor, und eine höhere Gerechtigkeit, als Paulets kurzsichtiger Blick erspäht, sendet ihre ersten Strahlen. Noch scheint das Maß dieser „Schuld" nicht erschöpft. Noch einmal ist ihre Natur verdammt, einen jugendlichen Schwärmer zu berücken. Mit Mortimer spüren wir den unseligen Zauber, den selbst die Büßerin noch ausstrahlt. Doch nicht nur Liebe ist es, die sein Herz entflammt; er ist jener Macht verfallen, in der auch Marias Wesen zuletzt wurzelt. In den kahlen Wänden des Kerkers strahlt sie aus seinen Phantasien empor, jene sinnenfreudige, heitere Wunderwelt, aus deren Schule die Stuart stammt, in der ihre Schönheit, von keinem Eigengedanken verhärtet, aufgeblüht ist. Es weht sie wie Heimatluft an; ihre Resignation geht in einem halberstickten Schmerzensruf unter. Wie Weihrauchduft wallt es empor, berauscht Herz und Sinne. Ferner und ferner entschwebt Darnleys dunkle, rufende Gestalt. Ist sie noch einmal hilfbereit da, die Hand des Lebens? Eine längst eingesargte Hoffnung erwacht, und ein tiefverstecktes Bild taucht aus der Seele hervor. Und als jetzt der brutale Schritt des Burleigh in die phantastische Welt dieser Hoffnungen dringt, da ist es nicht bloß Gerechtigkeitsgefühl, sondern neuentflammter Lebenswille, der gegen die feindlichen Mächte ankämpft. So kommt die tragische Handlung, die der Ka-

tastrophe entgegenarbeitet und sie im Grunde doch nur beschleunigt, in Fluß, nicht nur durch jenes Ankämpfen Marias gegen die irdische Gewalt, sondern vor allem durch das Aufflammen jenes ungebrochenen Lebenswillens, der sich jener Schicksalsbestimmung, die Läuterung und Sühnung fordert, entgegenzusetzen scheint.

Der erste Akt exponiert somit die Handlung im wesentlichen nach der einen Seite hin; die mächtige Rivalin der Maria bleibt im Hintergrund. Erst der zweite Akt entwirft ein Bild der „königlichen Heuchlerin". Unter all den Mächten, die zur Katastrophe drängen, enthüllt sich hier der Haß der Königin als das bedeutendste Motiv. Aber noch ist er von der Furcht vor dem Urteil der Nachwelt und der Sorge um den Schein wie von Zauberfäden gefesselt. Nur hier kann die weitere Handlung einsetzen und die Leidenschaft bis zu einem Grade steigern, in dem sie die Fessel der Rücksichten sprengt. Als Hebel zu dieser Steigerung dient dem Dichter die frei von ihm erfundene Zusammenkunft der Feindinnen, auf welche die 8. Szene des zweiten Aktes nun in langsamen Wellen hintreibt. Der tragische Wille des Schicksals fügt es, daß Maria selbst in zweifacher Weise den Dingen die verhängnisvolle Richtung gibt, durch ihre Bitte um eine solche Zusammenkunft und durch den Brief an Leicester, in dem sie ihn um Rettung anfleht. Damit dringt die Bewegung, die im ersten Akt anhob, wieder an die Oberfläche der Handlung. Sie veranlaßt Leicester zu dem Entschluß, mit List und Überredung diese Zusammenkunft ins Werk zu setzen. Freilich ist dieser Entschluß nicht das einzige Ergebnis dieser Szene von 250 Versen. Sie hat eine tiefere Bedeutung durch das Bild Leicesters, das sie mit eindringlicher Schärfe zeichnet. In seiner charakterlosen Schwäche, die ängstlich jeden Schritt mißt, in seiner matten Sinnlichkeit, die nur der Begier, aber keiner großen Aufwallung fähig ist, in seinem unnoblen Kaltsinn, der sich nur auf kleinliche Intrigue versteht, tritt hier der Mann vor uns hin, der auf Elisabeth den größten Einfluß ausübt, nach dem Maria die Hand ausstreckt. Leicester fühlt selbst, nicht ganz ohne Scham, Mortimers opferfähiger Kraft gegenüber die Schwäche seiner egoistischen Seele; aber er wälzt die Schuld auf die Verhältnisse, auf dieses „Frauenreich", das alles unterworfen und „jedes Mutes Federn abgespannt". Der Rest von Würde, den ihm diese Szene noch läßt, wird in der folgenden intimen Audienz

bei der Königin vom Dichter unbarmherzig zerfetzt. Er richtet sich selbst, jener „Mann“, der hier mit würdeloser Schmeichelei auf die Eitelkeit und Sinnlichkeit des Weibes spekuliert. Alles, was dieses Gespräch an niedrigen Regungen und Gelüsten der Elisabeth offenbart, unbefriedigte Sinnlichkeit, Haß gegen die Fesseln der Ehrbarkeit, Neid der „anständigen“ Frau dem Weibe gegenüber, das den vollen Kelch der Freuden ausgetrunken, alles, was diese Seele vom Thron in den Kot zieht, es ist zum nicht geringen Teil des Mannes, der Männer Schuld. Zuweilen fühlt die Königin in ihr selbst dies mit verachtender Bitterkeit. „Lüstlinge sind alle! Dem Leichtsinn eilen sie, der Freude zu und schätzen nichts, was sie verehren müssen.“ So kennt Elisabeth die Männer, so kennt sie vor allem den einen, für den ihr Herz wärmer schlägt. Kein Wunder, wenn dieser Neigung die Achtung fehlt, wenn sie ihn jetzt „mit Zärtlichkeit liebkost“, dann wieder „mit sprödem Stolz zurückstößt“, wenn sie den Augenblick, in dem sie ihn vor den französischen Freiwerbern demütigen kann, mit der ganzen Befriedigung ihrer engen Seele auskostet. Des Weibes Fehler sind die Laster des Mannes: das beweist Leicester auch jetzt, wo er die neidische Neugier der Evastochter für seine Pläne benützt und die letzte Regung menschlicher Scham in ihr erstickt.

Die „Euripideische“ Methode „der vollständigsten Darstellung des Zustandes“, die als formbestimmend vorschwebt, bewirkt es, daß es der Dichter beim Aufbau des Dramas nicht darauf anlegt, die dramatische Spannung vor der Katastrophe auszukosten, sondern das dunkle moralische Phänomen, das dem Stoff zugrunde liegt, in seinen Wurzeln zu enthüllen. Es hätte nahe genug gelegen, diesen Stoff vom welthistorischen Standpunkte aus aufzufassen, die großen widerstreitenden Mächte als Spieler auf die Bühne zu rufen und die Katastrophe als die unausbleibliche Folge dieses Kampfes heraufzuführen. Statt dessen wählt der Dichter jener Methode gemäß einen näheren Standpunkt, von dem aus gesehen das Menschliche und Leidenschaftliche als das Beherrschende im Rahmen steht, während die geschichtlichen Mächte nur als charakterbestimmend erscheinen. Gewiß lebt in Maria und Mortimer der katholische, in Elisabeth und Burleigh der puritanische Geist. Aber wie wenig bedeutet dieser Gegensatz für die Wage des Dramas! Wir würden zwar dessen Bedeutung zu eng im Sinne der

neueren Problemdichtung fassen, wenn wir die „Maria Stuart" die Tragödie des Weibes nennen wollten. Aber über das historisch bedingte Einzelwesen hinaus reichen diese Kämpfe, Leiden und Verirrungen der beiden Königinnen in das allgemein Menschliche und Bedeutende. Die Schwäche weiblicher Natur ist in zweifacher Hinsicht die Wurzel all der verhängnisvollen Bewegungen des Dramas: dort als Sinnlichkeit, die, der Formung und Veredelung von seiten des charaktervollen Mannes ermangelnd, in der Gewalt des rohen Verführers entartet, hier als ein Streben nach Emanzipation, das großen Forderungen gegenüber versagt und die mangelnde Kraft durch die Waffen der Schwäche, Lüge, Heuchelei und Bigotterie ersetzt, während die zurückgedrängten Triebe verwildern. Und damit das Bild vervollständigt wird, ist in Leicester der charakterlose Mann an den Pranger gestellt und der gerechte Anteil aller Schuld ihm aufgebürdet.

Aus diesem Bilde hebt sich nun im dritten Akt die Hauptlinie, die das Schicksal der Stuart umreißt, bedeutend heraus. So ergreifend und „rührend" in der erstickenden Lüge der Elisabethanischen Welt die Offenbarung ihres naturhaften Wesens ist, dessen Hauch wir durch die Schleier des Sentimentalen und Reflektierten spüren, so zerstörend ist doch der chaotische Ausbruch dieser Natur, deren Leidenschaft noch einmal alle Fesseln der Geduld von sich wirft. Nicht nur, daß er die Königin tödlich beleidigt und ihren Racheinstinkt aufpeitscht — an ihm entzündet sich ein anderer Wahn. Mortimer war Zeuge dieser Empörung der Maria. Das wilde Feuer ihres Blutes hat seine Begier zu einem Brand entfacht, der alles, Liebe, Ehre, Gewissen verzehrt. Nur eine Riesenleidenschaft bäumt sich in ihm auf, greift lüstern nach ihrem weißen Halse, ihrer Brust, daß sie voll Entsetzen zurückweicht. Und aus der Tiefe ihrer Seele, die noch eben der Triumph befriedigter Rache schwellte, kommt ein Schrei der Angst:

„Bin ich geboren, nur die Wut zu wecken?
Verschwört sich Haß und Liebe, mich zu schrecken?"

ein Ruf nach Erlösung:

„O Hanna! Rette mich aus seinen Händen!
Wo find' ich Ärmste einen Zufluchtsort?"

So bringt der dritte Akt einer plötzlich andringenden Flutwelle gleich die stärkste Bewegung, die nun die letzte schwache Wehr,

die Marias Leben schützte, hinwegreißt. In der Darstellung dieser letzten entscheidenden Stunde, welcher der vierte Aufzug gilt, feiert die Euripideische Methode ihren größten Triumph. Noch einmal sammelt der Dichter alle Strahlen, die das dunkle Phänomen dieses königlichen Verbrechens aufhellen; noch einmal prüft er alle Gewichte, die jene verhängnisvolle Schale beschweren. Nur eins von ihnen zwingt diese Schale hinab, der Haß des Weibes. Aber indem er so in das Innerste ihres Herzens leuchtet und ihre geheimen Wunden offenbart, entrückt er Elisabeth einer engen Verdammung und stellt sie in das verbindende tragische Licht, in dem wir nicht die Bosheit eines verderbten Herzens, sondern die Leiden einer im Zwange ihres Wahns und ihrer Not handelnden Natur gewahren.

Die Entscheidung über Marias Leben ist gefallen; die Katastrophe bereitet sich vor. — Den „Augenblick" darzustellen, in dem „der Tausch zwischen Zeitlichem und Ewigem" geschah, hat der Dichter verzichtet und damit der Regelmäßigkeit und Geschlossenheit des Aufbaues eine dramatisch und psychologisch wichtige Szene geopfert. Die Andeutungen der Kennedy über jenen Augenblick bieten keinen vollen Ersatz, sondern vermehren die Schwierigkeit; denn wir hören, daß Maria noch in der letzten Nacht „zwischen Furcht und Hoffnung" schwankte, „zweifelhaft, ob sie dem kecken Jüngling ihre Ehre und fürstliche Person vertrauen dürfe". „Da wird" — so hören wir — „ein Auflauf; der süße Trieb des Lebens wacht unwillkürlich, allgewaltig auf", um durch die furchtbare Wahrheit plötzlich erstickt zu werden. Wenn wir der Kennedy glauben, „entehrte kein Merkmal bleicher Furcht" die Königin. „Gott gab ihr Kraft, der Erde Hoffnung zurückzustoßen mit entschlossener Seele." Damit ist jene plötzliche Lebensverneinung, dem δεύτερος πλοῦς Schopenhauers vergleichbar, einer psychologischen Begründung entzogen und uns bleibt nur übrig, sie als eine Gnade zu verehren, die das schwache, bis zuletzt von den unsteten Wellen ihres Schicksals dahingetragene Weib in den Hafen rettet.

So bleibt denn der Dichter auch im letzten Akt jenem Prinzip der Zustandsdarstellung treu und begnügt sich, jene letzte Stunde vor dem Tode zu durchleuchten und in ihrem Rahmen die innere Erlösung der Maria zu vollenden. Er erstrebt dies auf einem Wege, welcher realistisch nahe lag, aber kühn zu beschreiten war, durch das

Mysterium des Abendmahls. Die Seele, die in der letzten Beichte „ihren Haß und ihre Liebe Gott geopfert", die sich „im irdischen Leib geheimnisvoll mit Gott verbunden" hat, sie gehört nur halb noch den Fesseln des Irdischen an und reift einem schönern Sein entgegen, „wo keine Schuld mehr sein wird und kein Weinen".

Der Dichter brauchte an sich vor der Darstellung der Kommunion so wenig zurückzuschrecken, wie Goethe vor der Verkörperung der Himmelsglorie am Schluß des Faust; strebt doch auch das Stuartdrama hier jener hohen, von Ewigkeitsklängen durchrauschten Symbolik zu, deren Gehalt das Gefäß heiligster Formen würdig füllt. Trotzdem lehnt sich in uns etwas gegen diese Darstellung auf. Und zwar ist wohl der Dichter selbst daran schuld, vor allem deshalb, weil er Melvil wie einen Inquisitor in Maria dringen läßt, damit ihre Unschuld an den Verschwörungen gegen die Königin erwiesen werde. Abgesehen davon, daß dieser Beweis dramatisch kraftlos und unnötig ist, dringt mit dieser Berechnung des Dichters ein theatralischer Zug in die Szene, der die Linien jener angestrebten Symbolik stört. Hier mußte die dramatische Ökonomie schlechterdings vergessen werden und das Dichterische unbeschränkt herrschen, was nur geschehen konnte, wenn der Dichter hier die Schuldfrage als unwesentlich beiseite ließ und nur die Läuterung und Befreiung eines irrenden Herzens darstellte.

Freilich war es gerade dieses rein Dichterische, was in dem auf Bühnenwirkung angelegten Drama vermieden werden sollte. In der Tat kehrt Schiller auch nach der Erhebung in das Reich des Übersinnlichen auf den Boden des Theatralischen zurück. Er verzichtet nicht auf die Erscheinung des Henkers. Die halbverklärte Seele der Maria ruft er in der Auseinandersetzung mit Leicester in die irdische Welt zurück und erspart ihr nicht jenen Augenblick der Schwäche, in dem sie in Leicesters Arme sinkt, nicht jenen Rückblick auf ihre Liebe und die Abrechnung mit ihm. So läßt er auch, um dieses theatralische Gericht zu vollenden, Leicester wider Willen die Schrecken der Hinrichtung miterleben und mit Ausrufen des Entsetzens begleiten, die auch uns zu Zeugen der hinter der Szene spielenden Vorgänge machen.

Das Abstoßende dieser Szene liegt nicht in der Situation, die zwar erkünstelt, aber an sich denkbar ist, sondern in der Verkopplung des Todes der Maria mit dem inneren Zustande Leicesters.

Erhob uns soeben der Dichter zu einer großen Betrachtung ihres Ausganges, so verwirrt er dieses Gefühl durch die engen Affekte dieser Szene. Die, welche unserem sinnlichen Anschauen schon nahezu entrückt war, sehen wir nun mit peinlichen Empfindungen den Verworfenen noch im Sterben „mit Liebesbanden umstricken“.

Zu dem sogenannten Euripideischen Verfahren, welches schon an sich mit seiner strengen Geschlossenheit und Symmetrie eine freie Entfaltung des Ideengehalts wenig begünstigt, sondern ihn konstruktiven Gesetzen anpaßt, sehen wir somit eine zweite formende Tendenz treten, die den ideellen Charakter des Dramas noch mehr einschränkt, die Rücksicht auf die Forderungen der Bühne. Bei der Aufführung des Wallensteindramas war der Mangel an theatralischer Form recht stark hervorgetreten. Da standen die realistischen Szenen doch allzu hart neben den lyrischen Stücken. Ein einheitlicher Stil erschien als die dringendste Forderung. Der Dichter strebt, ihn im Stuartdrama dadurch zu erreichen, daß er dem Boden der Wirklichkeitsdarstellung möglichst nahe bleibt und alles beiseite läßt, was „für den theatralischen Gebrauch“ hinderlich ist.[1]) Diese Absicht kommt nun zwar der Zeichnung der Charaktere zustatten — namentlich in der Elisabeths waltet eine so große, reife Kunst, daß wir Rembrandt nennen müssen, wenn wir eine Parallele zu diesem Werk tiefschürfender Charakterdarstellung finden wollen — aber dieses Streben hält zugleich die Handlung zu ängstlich im Rahmen der Bühnenwirkung und beeinträchtigt ihre dichterische Bedeutung. Eine Lösung des Formproblems auf diesem Wege droht die innere stoffdurchdringende Kraft der Idee zu unterjochen. So verabschiedet der Dichter in dem folgenden Werk beide Tendenzen, die analytische Methode und die Rücksicht auf „den theatralischen Gebrauch“. Er fühlt, daß seine „Jungfrau“ den „Schnürleib“ jener Methode nicht vertrage. „Jeder Stoff will seine eigene Form, und die Kunst besteht darin, die ihm anpassende zu finden“, so schreibt er, als er die Arbeit am Orleansdrama beginnt, an Körner. Und auch die Bühne muß es sich von jetzt ab wieder gefallen lassen, vom Dichter kommandiert zu werden.

Damit ist die Form wieder als das Ergebnis der inneren Or-

1) Vgl. An Goethe, Br. 641.

ganisierung des Stoffes aufgefaßt. Aber einer Organisierung, die nicht nur in der Umwandlung des Stoffes in eine poetische Fabel beruht, sondern vor allem durch die Einfleischung dieser poetischen Ideen erzeugt wird. Diese Vermählung von Ideengehalt und Stoff wird das große Ziel seines künstlerischen Strebens. Das Formproblem in jenem engen Sinne wird damit in dem umfassenderen Problem des Stils aufgelöst.

VI. Das Problem des Stils.

Jungfrau von Orleans.

In der Geschichte der Jeanne d'Arc bot sich dem Dichter ein Stoff dar, der in ganz anderer Weise als der Wallenstein- oder Stuartstoff mit Ideen gesättigt war und von vornherein den Anspruch erhob, in ein ideelles Ganze umgewandelt zu werden.

Längst war der alte Legendenstoff von den Strömungen der Zeit ergriffen. Für Voltaire war er ein Mittel im Kampf gegen die klerikale Lüge geworden. Doch indem er der Pucelle die vermeintlichen Flitter abriß, mit denen die kirchliche Legendenbildung sie geschmückt haben sollte, traf er ihre innerste Natur mit seinem tödlichen Witz. Was von ihr übrigblieb, war ein armseliges sinnliches Geschöpf, an dem man mit spöttischem oder lüsternem Lächeln vorüberging.

Für Schiller hatte diese Tat Voltaires eine tiefere typische Bedeutung. Sie bedrohte, wie er fühlte, den Glauben an sittlichen Adel der menschlichen Natur überhaupt. Darum trieb es ihn, nicht sowohl die historische Gestalt der Jeanne d'Arc vor Mißdeutung zu retten, als vielmehr das „edle Bild der Menschheit" selbst vor den skeptischen Angriffen des Zeitgeistes zu schützen.

Das Grundproblem dieser Menschheit, die Frage nach dem Verhältnis der sinnlichen und sittlichen Natur, war längst in den Mittelpunkt des Schillerschen Denkens gerückt. Freilich war es von anderer Seite her als von der Skepsis Voltaires in seine philosophischen Erwägungen gedrängt worden. Der Kantische Imperativ, sein naturfeindlicher Rigorismus, bedrohte, wie es Schiller schien, sein ästhetisches Glaubensbekenntnis, das sich auf den angeborenen Adel der menschlichen Natur stützte. Der Dichter fühlte, daß es sich in diesem Kampf um ein künstlerisches Lebensinteresse, um den

Wert und die Zulänglichkeit ästhetischer Kultur überhaupt, handelte. Behielt Kants sittlicher Rigorismus mit seiner Verachtung der sinnlichen Natur recht, so war die Arbeit des Künstlers, die sich auf Veredlung eben dieser sinnlichen Natur des Menschen richtete, entwertet. Denn wenn wirklich die Vernunft nur als ein fremder, unerbittlicher Diktator im Menschen waltete, wenn dem Menschen das ethische Gesetz nicht in Fleisch und Blut, in Neigung und Gewohnheit seiner sinnlichen Natur übergehen konnte, so war eine ästhetische Bildung zweck- und ziellos. Es bedeutete daher für den Künstler eine Apologie seines innersten Wesens, wenn er mit dem Geiste Kants rang und ihm, indem er gläubig an die Kraft der Natur appellierte, das Ideal „moralischer Schönheit", der Pflicht zur Natur wird, gegenüberstellte. Mit scharfem Vorstoß wendet er sich gegen die Mißachtung der sinnlichen Natur des Menschen: „Nicht, um sie wie eine Last wegzuwerfen oder wie eine grobe Hülle von sich abzustreifen, nein, um sie aufs innigste mit seinem höheren Selbst zu vereinbaren, ist seiner reinen Geisternatur eine sinnliche beigesellt. Dadurch schon, daß sie ihn zum vernünftig-sinnlichen Wesen, d. i. zum Menschen machte, kündigte ihm die Natur die Verpflichtung an, nicht zu trennen, was sie verbunden hat, auch in den reinsten Äußerungen seines göttlichen Teils den sinnlichen nicht hinter sich zu lassen und den Triumph des einen nicht auf Unterdrückung des anderen zu gründen".[1]) Dieses Evangelium der Versöhnung wird aber in der Folgezeit erheblich eingeschränkt. Es erweist sich doch als nötig, die Grenzen genau zu bestimmen, bis zu denen sich das Urteil der Neigung und des ästhetischen Geschmacks wagen darf. Für die Entwicklung des Charakters erscheint es jetzt förderlicher, „wenn die Vernunft öfters unmittelbar gebietet und dem Willen seinen wahren Beherrscher zeigt".[2]) Nur in solchen Kämpfen, in denen die Vernunft über die sinnliche Natur siegt, wächst der Charakter ins Erhabene. So wird die weiche und schöne Linie des harmonischen Menschenideals verhärtet und die Glückseligkeitslehre einem heroischen Streben geopfert. Der, welcher in schwerem Kampfe die Überlegenheit seiner sittlichen Kräfte beweist, erscheint jetzt größer als der harmonische Mensch, dessen „gesetzmäßige und geordnete

1) Über Anmut und Würde Bd. 11, S. 217.
2) Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen Bd. 12, S. 148.

Neigungen das Gebot der Vernunft immer antizipieren". Dieser geht zu Grabe, „ohne die Würde seiner Bestimmung zu erfahren". Jener dagegen „genießt den erhabenen Vorzug, mit der göttlichen Majestät des Gesetzes unmittelbar zu verkehren und, da s e i n e r Tugend keine Neigung hilft, die Freiheit des Dämons noch als Mensch zu beweisen".[1]) Damit wird der Begriff des Schönen vom Dichter nicht entwertet, sondern erweitert. Neben der auflösenden Wirkung des Schönen wird jetzt die anspannende betont und der Begriff einer „energischen Schönheit" neben der „schmelzenden" gewonnen. Beide müssen sich in ihren Wirkungen ergänzen; denn nur zu leicht begegnet es, daß durch die auflösende Wirkung einer ästhetischen, nach Harmonie strebenden Bildung „mit der Gewalt der Begierden auch die Energie der Gefühle erstickt wird und daß auch der Charakter einen Kraftverlust teilt, der nur die Leidenschaft treffen sollte". Gerade die sogenannten verfeinerten Weltalter erfahren diesen Verlust und lassen den Menschen in Weichlichkeit, Leerheit und Frivolität entarten. Sie bedürfen daher vor allem der Einwirkung der energischen Schönheit, die die sittlichen Kräfte anspannt und ihnen „Federkraft leiht".[2])

Diese Auffassung von dem Verhältnis der sinnlichen und sittlichen Natur ist nicht nur auf den Einfluß Kants zurückzuführen, sondern sie wird von einer tieferen Strömung im Dichter getragen, die vor allem durch das Studium der Geschichte in ihm erregt ist. Mehr und mehr ist ihm, wie wir sahen, das Geistige nur das Ergebnis eines unerbittlichen Kampfes mit der Welt geworden. Die Wirklichkeit zeigt ihm nicht die erträumte Harmonie des Ideals, sondern Bilder der „alles zerstörenden und wieder erschaffenden und wieder zerstörenden Veränderung", der „Untreue alles Sinnlichen". Damit ist ein Boden gewonnen, in dem der Begriff des Tragischen tiefere Wurzeln schlagen konnte als in dem Flugsand der Glückseligkeitstheorie. „Hinweg mit der falsch verstandenen Schonung und dem schlaffen verzärtelten Geschmack, der über das ernste Angesicht der Notwendigkeit einen Schleier wirft und, um sich bei den Sinnen in Gunst zu setzen, eine Harmonie zwischen dem Wohlsein und Wohlverhalten lügt, wovon sich in der wirklichen Welt keine Spuren zeigen. Stirn gegen Stirn zeige sich uns das

1) Über die notwendigen Grenzen usw. Bd. 12, S. 149.
2) Über die ästhetische Erziehung, 13. u. 16. Brief.

böse Verhängnis"[1]), so ruft jetzt der Dichter. Das Pathetische, welches in tragischen Gemälden den Kampf „der mit dem Schicksal ringenden Menschheit" darstellt, wird ihm zum wertvollsten Gehalt des Dramas. Er soll das Herz gegen die Anstürme des Unglücks festen und den Charakter stählen.

Wir erkennen in diesen Ideen, die sich dem Zeitgeist kraftvoll entgegensetzen, den Mutterboden, aus dem der Orleansstoff seinen Gehalt gewinnt. Unter ihrem Einfluß tritt für den Dichter aus den Zügen der Legende jenes Motiv der Vergeistigung des Sinnlichen als das menschlich-bedeutendste Problem heraus. Wo Voltaire nur Lüge und Schein sah, erkennt er einen tiefen Anspruch der menschlichen Natur. Hier — in der Gestalt der prophetischen Jungfrau — scheint er sich zu erfüllen. Wie eine Inkarnation des Vernunftgesetzes selbst ragt sie empor. Soll sich hier wirklich das Wunder eines vollgültigen Triumphes der geistigen Natur begeben? In unseren Begriffen vom Menschlichen ist kein Raum dafür. Immer begreifen wir das Geistige nur als eine Kraft, die vorübergehend die sinnliche Natur unterwirft, um das Sinnlich-Irdische früher oder später in seine Rechte treten zu lassen. Diesem Schicksal sieht auch der Dichter seine Heldin verfallen; gleichweit entfernt von den Träumen des Phantasten wie von dem Spott des Skeptikers führt er sie den Weg des Lebens und der natürlichen Gesetze, lehrt sie und uns erkennen, daß es uns nicht vergönnt ist, „die sinnliche Natur wie eine grobe Hülle abzustreifen". Der Triumph des göttlichen Teiles, der „auf die Unterdrückung des sinnlichen" gegründet war, erweist sich als trügerisch; der niedergeworfene Feind erhebt sich. Aber in dem inneren Kampfe, in dem die selbstbestimmende Kraft der Seele sich offenbart, reift der wahre Mensch, der freie, erhabene Charakter.

So ist es schließlich das Ideal jener „energischen Schönheit", zu dem der Dichter seine Heldin verklärt. „Unsere Tragödie, wenn wir eine solche hätten, hat mit der Ohnmacht, der Schlaffheit, der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes und mit einer gemeinen Denkart zu ringen, sie muß also Kraft und Charakter zeigen, sie muß das Gemüt zu erschüttern, zu erheben, aber nicht aufzulösen su-

1) Über das Erhabene Bd. 12, S. 280.

chen." Das bezeichnet der Dichter im Anfang der Arbeit am Orleansdrama als Grundtendenz des Werkes, mit dem er den Kampf um das Menschentum von höherer Warte aus beginnt.

Aus dem Edelreis des Gehaltes, das von dem Dichter auf die alte Legende gepfropft wird, wächst diese nun gleichsam in veredelter Gestalt hervor.

Die Welt des Königs wird ein Abbild jener ästhetischen Ethik, deren Gefahren der Dichter in der Schrift über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen eindringlich geschildert hatte. „Je öfter der Fall sich erneut" — so hieß es dort — „daß das moralische und das ästhetische Urteil, das Sittengefühl und das Schönheitsgefühl in demselben Objekt zusammentreffen und in demselben Anspruch sich begegnen, desto mehr wird die Vernunft geneigt, einen so sehr vergeistigten Trieb für einen der ihrigen zu halten und ihm zuletzt das Steuer des Willens mit uneingeschränkter Vollmacht zu übergeben." [1]) Der Dauphin ist eine solche im Schönen lebende Natur, die unwillig jeden herberen Vernunftanspruch ablehnt und ihr Leben nur nach dem Gebot verfeinerter Triebe gestalten möchte. Seine Tugend findet eine Grenze, wo die Neigung die Gefolgschaft versagt. Die Wirklichkeit mit ihren härteren Pflichten überfliegen seine Gedanken. Alles läßt diese Denkart zerrinnen, ihre Schwäche verbirgt sie hinter schönen Gedanken. Jene Sophistik der Affekte, mit der „der verfeinerte Zögling der Kunst" [2]) sein Gewissen belügt, findet hier ihren Meister.

In der Sorel hat der Dichter ihm die verkörperte „schöne Seele" zur Partnerin gegeben. Anmut atmet jeder Zug und jede Bewegung an ihr. Kein Kampf und keine tiefgehende Leidenschaft hat das sanfte Leuchten ihrer Augen getrübt. Wenn sie den Geliebten zum Kampf ruft, wenn sie Mangel und Gefahr mit ihm teilen, „das kriegerische Roß" besteigen und „den zarten Leib dem glühenden Pfeil der Sonne" preisgeben will, dann ist es, als ob Kypria selbst sich mit den Waffen des Ares schmückt. So vermag all ihr Aufschwung dem König nicht viel mehr als das dankbare Lächeln der Liebe zu entlocken, wie ihre Tränen von ihm nichts als elegische Tröstung gewinnen.

1) Bd. 12, S. 144 2) Bd. 12, S. 147.

Diesen weichen, ästhetischen Seelen stellt der Dichter den Bastard Dunois wie den verkörperten Tatwillen gegenüber. In ihm ist ungebrochene Naturkraft. Keine Verfeinerung hat das elementare Feuer seiner Gefühle gedämpft. In eine matte Zeit und Welt dröhnt sein eisenklirrender Ruf zur Tat. Doch seine Sprache betäubt nur das Ohr des Königs, ohne zu seiner Seele zu dringen. Es bedarf einer anderen Sprache und eines Feuers aus einer anderen Welt, um jene Seele zum Aufschwung zu beflügeln und die matt- und altgewordene Zeit zu verjüngen.

Hier muß nun die Legende mit ihren Wundern helfen, es spüren zu lassen, wie diese Kraft als ein himmlisches Licht von oben her in die Welt bricht, wie sie einer Glorie gleich von der Jungfrau ausströmt, alles durchdringend und überwindend, hier wie ein mörderisches Feuer der Rache, das die frevelnden Feinde frißt, dort wie eine tiefe, Haß und Feindschaft entfremdeter Vaterlandssöhne schmelzende Glut. Diese Lichtkraft ist die Grundimpression, in welcher der Dichter das Wesen seiner Heldin faßt. Sie bildet gleichsam die ideelle Grundform und leuchtet immer wieder im Drama bestimmend hervor.

Wie die Idee diesen Gestalten die Wesensform gibt, so bestimmt sie auch die Linien der Gegenspieler und ordnet sie dem Gesamtbilde ein. Isabeau und Talbot werden mit mächtigen Konturen aus der Masse gelöst und halten in ihrer dunklen, dämonischen Wucht der Lichterscheinung der Jungfrau die Wage. Wie in der Königin entartete Sinnlichkeit neben die hochgespannte Geistigkeit der Jungfrau tritt, so gesellt sich in Talbot der entartete Verstand mit seiner ungläubigen, wahnumfangenen Blindheit zu der hellsichtigen, alles durchleuchtenden Gläubigkeit der Heldin, um so das große, alle Grenzen umfassende Bild der Menschheit zu vollenden. Doch bedeuten Isabeau und Talbot in diesem Bilde nicht den dunklen Schatten, der mit seinem scharfen Kontrast das tugendhafte Licht der Heldin erhöhen soll; sie sind ihr letzten Endes verschwistert, Glieder einer Menschheit, an deren Grenzen sie sich verirrt haben. Wie jene Natur, die in Isabeau zügellos tobt, auch in der Seele der Jungfrau ihren unerbittlichen Anspruch erhebt, so greifen die dämonischen Schatten, die Talbots sterbende Seele umdunkeln, auch in Johannas Welt.

So bewährt sich in diesem Grundbilde des Dramas die Idee

als die gestaltende und organisierende Macht. Indem sie den Stoff durchleuchtet, läßt sie die wesentlichen Formen hervortreten und ihrem Licht gemäß Linien, Gestalt und Beziehung gewinnen.

Mit diesen Linien und Lichtwerten des ideellen Grundbildes ist nun der Stil der Darstellung gegeben. Von vornherein muß sich dieser von dem des realistischen Dramas völlig unterscheiden. Dieses, das Anspruch auf volle Illusion, d.h. Wirklichkeitsgeltung macht, verlangt volle Geschlossenheit. Es muß wie ein Stück selbständiger Welt wirken, das den disponierenden Geist des Künstlers völlig vergessen läßt. Feinste psychologische Begründung aller Handlungen, natürliche Gestaltung der Gefühlsäußerungen sind hierbei unerläßlich; jede Linie, Haltung, Gebärde, die nicht aus dem von innen her begriffenen Zusammenhang lebenswahr angelegt wird, wirkt als erkünstelte und unwahre Pose. Anders ist es bei einer Darstellung, die vor allem als vollkommener Ausdruck einer konstruktiven Idee und eines geistigen Gehalts gelten will. Hier werden die Linien und Bewegungen nicht von innen, aus dem mit schöpferischer Intuition erfaßten Lebensvorgang, sondern von der Idee her geordnet. Während in realistischer Gestaltung volle Lebenswahrheit das Ziel ist, gilt hier die Ausdruckskraft der ideellen Linien alles. Während dort die Wirklichkeit des Vorganges illusionistisch erfaßt werden will, rechnet hier der dramatische Vorgang nur auf eine Teilillusion; denn nur die in ihm verkörperte Idee verlangt voll als Wirklichkeit anerkannt zu werden. Dort sind Handlungen und Dinge das Letzte, Wirkliche, in dem unsere Anschauung ruht; hier haben sie etwas Durchscheinendes und fordern dazu auf, die bestimmenden Ideen als letzte Befriedigung unseres Wirklichkeitssinnes zu suchen.

So ist auch das Orleansdrama, noch unzweideutiger wie die beiden vorangehenden Werke, nicht realistisch angelegt, sondern nach Maßgabe der Grundideen konstruiert. Diese werden in einer Reihe von Einzelbildern entfaltet, wobei der Dichter eher nach Licht und Schatten, wie bei Teilen eines Gemäldes, als nach dramatischer Stoß- und Hemmungskraft disponiert. Die Aufgabe des dramatischen Motivs ist es hierbei, die Handlung in kurzen und energischen, aber nur in langen Pausen sich folgenden Stößen vorwärts zu bewegen, um den inneren ideellen Gehalt der einzelnen Situ-

ationen der Grundidee gemäß zu entfalten. Diese Entfaltung trachtet natürlich nicht nach irgendwelcher realistischen Wirkung, sondern nach dem Ausdruck der Linie und Melodie des inneren Wesens und ruft eine musikgesättigte Lyrik als die ihr gemäße Sprache herbei, die sich zumeist glücklich von dem gemäßigten und lässigeren Schritt des Dialogs emporschwingt und ebenso leicht auf den Boden der stilisierten Prosa zurückkehrt, ohne daß allzu empfindliche Spannungen wie im Stil der „Pikkolomini" hierbei verschuldet werden.

Schon der erste Akt räumt trotz scheinbar stark vorwärtsdrängender Bewegung diesem Gehalt mit seiner musikalischen Entfaltung der Grundmotive breiten Raum ein. Linie und Melodie erscheinen immer wieder als die wesentlichen Ausdrucksmittel. So gibt gleich die erste Szene in einem mächtigen Umriß den Feuergeist des Dunois. Die Ausdruckskraft, die dieser wuchtige halbmonologische Erguß einer „glühenden Seele" hat, wird nicht durch einen realistischer wirkenden Dialog, der hier wohlfeil zu erlangen war, zerstückelt. Dann folgt ein dialogisches Stück. Gegen das tiefe Grollen des Dunois setzt der König sein lachendes, anmutiges Geplänkel. Seine schwärmerische Natur läßt aber das Gespräch bald ins Lyrische emporschweben. Die Gesandtschaft aus Orleans zieht uns in den Kampf; doch ein Sonnenblick, das Opfer der Sorel, genügt, die Seele des Königs zu entlasten und in das Reich schöner Gefühle emporzuheben. La Hires Bericht übt dann seine niederschmetternde Wirkung auf den König aus, gegen dessen klagende Resignation nun die Bitten der Sorel und der dröhnende Baß des Dunois vergeblich ankämpfen. Wieder wird dieser durch mehr als hundert Verse reichende Kampf vorwiegend mit lyrisch-musikalischen Mitteln geführt. Wie die Bitten der Sorel zu einem prophetischen Liede, so werden die Vorwürfe des Dunois zu einem weit über das Drama hinaus hallenden Kriegsruf.

Mit diesen Mitteln bezwingt dann der Dichter auch jene gewaltige Szene, in der die Jungfrau erscheint. Eben ist das elegische Abschiedsduett des Dauphin und seiner Geliebten — wie wir es füglich nennen können — verhallt; da erklingt kurz ein neues, alles aufhellendes Thema, die „himmlische Musik" des Wortes Sieg. Es folgt, von ruhigem Andante zu wundervollem Allegro anschwellend, der Bericht des Ritters Raoul. Von draußen dringen

Glockenton, Waffengeklirr und, wie ein vielstimmiger Chor, Heilrufe des Volkes und tragen auf ihren Wogen die Lichtgestalt der Jungfrau vor den Thron des Königs. Ihre Sprache ist das Maestoso der Hymne. Selbst über dem kurzen stichomythischen Zwiegespräch der Heldin und des Dauphin liegt der Glanz dieser Musik; und wenn aus dem klirrenden Getön der Ritter des Dunois gewaltiger Baß und La Hires begeisterter Bariton sich erheben, so sind auch sie nur Sprecher eines stummen Chors, dessen musikalische Kraft der Dichter erst später entbinden lernen sollte. In der Abfertigung des englischen Herolds wandelt sich dann die Melodie zum kriegerischen Allegro, um in eine alles fortreißende Fanfare auszuklingen.

Der zweite Akt zeigt die gleiche eigentümliche Verbindung von dramatischer Bewegung und lyrischem Gehalt in noch stärkerem Maße, freilich ohne zugleich die vorwärtsdrängende Wucht und Geschlossenheit des ersten Aktes zu behaupten. Hier verlangsamt sich das Gefälle des dramatischen Flusses. Im Streit und der zweideutigen Versöhnung der feindlichen Heerführer wird ein Nebenmotiv breit ausgesponnen. Vor allem müssen diese Szenen der Gestalt der Isabeau als Folie dienen. Ohne daß diese auf den Gang des Dramas tieferen Einfluß ausübt, zeichnet der Dichter ihre dämonische Wildheit mit ausführlicher Breite. Die Grundidee ist es, die dieser Natur ihren Platz und ihre Rolle ohne Rücksicht auf ihre dramatische Bedeutung anweist.

Der nächtliche Überfall bringt dann zwei starke, lebendige Szenen. Doch sofort gerät die dramatische Bewegung wieder ins Stocken, um auf dem Hintergrund des brennenden Lagers das bedeutende Relief der Montgomeryszenen erscheinen zu lassen. Die Tötung des Feindes wandelt sich in ihren ruhig schreitenden, von tiefer Melodie durchfluteten Rhythmen zu einem Akt feierlicher Opferung, welche die Jungfrau mit der großen und ruhigen Gebärde einer Priesterin vollzieht.

Ähnlich leitet der kurze dramatische Zusammenstoß mit Burgund zu jenem „Sirenen"gesange über, mit dem die Jungfrau Burgunds Seele bezwingt.

Im dritten Akt nun, auf der Höhe des Dramas, wo uns die drängende Wucht der Handlung nicht ruhen lassen müßte, tritt ein völliger Stillstand in der dramatischen Bewegung ein. Schließlich

wird sie durch den Alarmruf der fünften Szene wie mit äußeren Hebeln weitergebracht, bis wir uns plötzlich und nahezu unerwartet am Abgrund der Peripetie sehen.

Hier enthüllt sich uns nun deutlich die Ursache dieser mangelnden dramatischen Triebkraft. Die Idee von dem Widerstreit der sinnlichen und geistigen Natur entbehrt trotz ihres tragischen Charakters der rechten Handhabe, um durch sie die Handlung in Fluß zu bringen. Denn einmal duldet sie nicht, daß die Heldin in einen inneren, immer mehr gesteigerten Kampf gedrängt wird, der sie Schritt für Schritt der Verschuldung zuführt. Dem stellt sich der Sinn dieses Konfliktes durchaus entgegen: er ist nicht psychologischer Art, daß er als ein allmähliches Erliegen im Kampfe mit der Welt gefaßt werden könnte, sondern metaphysisch: der Dämon der unterdrückten Sinnlichkeit erhebt sich wider das Geistige. Irgendwelche Zwischenstufen, die diesen Angriff innerlich vorbereiten könnten, duldet jene Idee nicht; denn auch nur die leiseste sinnliche Regung würde bereits den Durchbruch der sinnlichen Natur, die Peripetie, bedeuten. Darum kann uns der Dichter andererseits auch nicht durch die äußere Handlung dieser Wendung zuführen. Sie ist kein Schlag, der die äußere Existenz der Heldin trifft und durch vorangehende Ereignisse begründet werden kann; sie fällt aus der Kausalreihe der äußeren Welt heraus und folgt ganz aus einer ursächlich unbegreiflichen Wirkung der innersten Natur. Plötzlich fällt der innere Feind sie an, unerwartet lockert sich die hohe geistige Spannung, welche die Heldin über dem Sinnlichen schwebend erhielt, und sie fällt den Mächten des Irdischen anheim.

So blieb dem Dichter nichts übrig, als durch Anlage des Charakters seiner Heldin wenigstens die Möglichkeit eines Scheiterns an der übermächtigen Aufgabe in den Bereich unseres Denkens zu ziehen und unsere Stimmung durch mehr und minder künstliche Mittel auf eine verhängnisvolle Wendung vorzubereiten. Auch auf der Höhe ihres gottbegeisterten Wirkens läßt er uns die sinnlich-irdische Natur seiner Heldin nie ganz vergessen. Selbst in den strengen Mienen der Rachegöttin, die über das Schlachtfeld braust, erkennen wir die Züge des kindlichen Weibes; über den unerbittlichen Ernst ihres Minerva-Antlitzes sehen wir zuweilen den Schatten einer rätselhaften Wehmut gleiten: ihr ist, als sei nicht sie

selbst es, die da kämpft und mordet, sondern eine fremde Macht. Und deutlicher noch spüren wir das Grollen dieser irdischen Welt und ihren Anspruch, wenn wir sehen, wie die Jungfrau sich mit „Grauen" des Verlangens ihrer Werber erwehrt, wie sie in der schmelzenden Stimmung der Waffenstille zu Chalons sich „gepreßt und geängstigt" fühlt und die Fanfare ersehnt:

„Es jagt mich auf aus dieser müß'gen Ruh'
Und treibt mich fort, daß ich mein Werk erfülle,
Gebiet'risch mahnend meinem Schicksal zu."

Ein Ton geheimer Angst klingt aus diesem Kampfesruf, und ihr Ungestüm ist wie Flucht vor einem unbekannten Feinde. Aber diese Andeutungen eines drohenden Verhängnisses bedeuten nichts anderes als verstreute Klänge, die das Motiv der Peripetie dunkel und geheimnisvoll auftauchen lassen. Ursächliche Kraft, die das Schicksal herbeizieht oder zu ihm hindrängt, haben diese Motive nicht.

Dem gleichen Zweck, die Stimmung auf die Peripetie vorzubereiten, dient nun im dritten Akt vornehmlich die recht künstliche Szene des schwarzen Ritters. Sie hilft jenes geheimnisvolle Zwielicht verbreiten, wie es einem losbrechenden Ungewitter vorangeht; das nahende Verhängnis wirft hier in gespenstischen Warnungen und Drohungen seine Schatten voraus.

Mit solchen Mitteln ist aber die dramatische Handlung eines ganzen Aktes nicht zu bestreiten. So werden Nebenmotive, die Begrüßung und Versöhnung der Fürsten, der Tod Talbots, breit ausgesponnen. Jene füllt mit ihren Vorbereitungen und ihrer Sinfonie von Wünschen, Gelübden und Prophezeiungen drei umfangreiche Szenen. Nur die Werbung des Dunois und La Hire bringt in die stockende Handlung einige Bewegung und fördert in der erzürnten Abwehr der Jungfrau ein für die Peripetie bedeutsames Motiv zutage.

Aber zwischen der Peripetie und dieser vorbereitenden Szene liegt noch wie ein gewaltiger, vom Fluß der Handlung unbewegter Quader der Tod Talbots. Nicht der dramatische Zweck, sondern die Bedeutung Talbots in dem ideellen Grundbild rechtfertigt es, wenn hier die Gestalt des Sterbenden so gewaltig emporwächst, daß sie die Heldin vorübergehend verdunkelt und den Zusammenhang zu sprengen droht. Jedenfalls lenkt erst Dunois' Ruf: „Wo

ist die Jungfrau?" mit harter, nur wenig vermittelter Wendung unsere Gedanken zur Heldin zurück. Dem Dichter genügt aber diese kurze Überleitung, da für ihn der innere ideelle Zusammenhang zwischen diesen umschatteten Talbotszenen und der Peripetie das Wesentliche ist.

Es ist für die dramatische Schwäche der Grundidee bezeichnend, daß diese nun folgende Peripetie keineswegs mit der Wucht der Notwendigkeit wirkt, sondern daß sie vor allem Zweifel und Fragen auslöst. Man sucht nach der Begründung der plötzlich aufflammenden Neigung, findet die Liebe Johannas zu Lionel, der doch gerade keine bedeutende Rolle spielt, unbegreiflich, sieht in ihrer Neigung nur eine Trübung, die eben bloß eine so vornehme Natur wie sie als schwere Schuld empfinden kann — und was dergleichen Versuche, die Szene psychologisch und realistisch zu begreifen oder zu kritisieren, mehr sind. Sie entspringen sämtlich einem falschen Standpunkt und einer daher rührenden falschen Forderung, die dem ideellen Charakter dieser Szene nicht gerecht wird. Für die Idee jenes tragischen Widerstreits der sinnlichen Natur gegen den geistigen Anspruch des Charakters bedeutete der Gegenstand dieser sinnlichen Regung herzlich wenig. Es genügte, wenn der Dichter ihn gegen Geringschätzung sicherstellte, wie er es bei dem „Löwen Lionel" getan hat. Für diese Idee war im Grunde auch der Grad der erwachenden Leidenschaft gleichgültig; denn die leiseste sinnliche Empfindung bedeutete den inneren Konflikt der Naturen. Andererseits aber weist der unerbittliche tragische Ernst dieses Kampfes jeden Versuch, diesen Konflikt als leichte Trübung einer „vornehmen" Natur zu betrachten, mit Strenge zurück. Tief bedeutend ist es in diesem letzten Sinne, wenn der Dichter Lionel zugleich zum Gegenstand der hündischen Begier einer Isabeau und der ersten Liebesregung seiner Heldin macht. So ordnet er von seiner Idee aus mit kühnem Entschluß die bedeutenden Bilder dieser Szene. Wer ihre Bewegungen mit realistischem Maßstabe mißt und in den ideellen Linien nicht den Ausdruck eines Menschheitskampfes erfaßt, für den sind freilich diese Vorgänge unwahr und erkünstelt. Er wird auch den großen Zug einer Alfresko-Komposition verständnislos tadeln, weil dieser es an Lebenswahrheit fehlen lasse.

Die Wirkung der Peripetie ist ein innerer zerrüttender Zwie-

spalt, der das Hauptmotiv des folgenden Aktes wird. Im Vordergrunde dieser inneren Bewegungen steht das Gefühl tiefer Verschuldung durch den Bruch des heiligen Bundes mit Gott. Es quillt immer neu aus dem Herzen empor, von dem die Macht sinnlicher Regungen Besitz ergriffen hat. Dieser Zwiespalt zwischen dem irdischen Feuer des Herzens und der Prophetenrolle, die Johanna weiterspielen muß, bildet den Grund ihrer tragischen Verwirrung. Wenn sie auch fühlt, daß die Aufgabe, zu der der Himmel sie berufen, über menschliche Kraft geht, und voll tiefer Wehmut mit dem Himmel ringt, so ist doch der Anspruch ihres Charakters auch jetzt noch zu mächtig, als daß sie bei diesen Klagen stehen bleiben oder der „Sophistik der Affekte", die ihre Schuld beschönigen wollen, Raum geben könnte; der eigene Charakter zwingt sie, das sinnliche Verlangen, das sie erfüllt, als den Bruch eines heiligen Gelübdes und als Sünde wider ihre Seele zu fühlen.

Fast wäre zu wünschen, daß der Dichter diese ideelle Linie allein herausgearbeitet hätte, ohne sie durch ein anderes Motiv zu verstärken und die tragische Verwirrung der Heldin durch das Bewußtsein, daß ihre Liebe dem *Feinde* ihres Volkes gilt, zu begründen. Zu oft und zu stark klingt dieses Motiv an: „Zum Feinde" schweift ihr Blick; „für ihres Landes Feind" ist sie entbrannt. Und wenn sie sich den Armen der Sorel entreißt: „Wende dich von mir! Beflecke dich nicht mit meiner pesterfüllten Nähe! — Säh'st du mein Innerstes, du stießest schaudernd die Feindin von dir, die Verräterin!" so erklärt nur jenes sich über Gebühr vordrängende Motiv die gräßlichen Verwünschungen. Wir begreifen wohl, warum der Dichter dieses Motiv hochverräterischer Feindesliebe zu dem des inneren Bruchs hinzufügt. Jener allzu idealische Konflikt zwischen Sinnlichkeit und geistigem Anspruch erhält dadurch etwas gröbere und mehr sinnfällige Linien. Aber der Dichter begibt sich in die Gefahr, den Grundsinn des dramatischen Kampfes zu verdunkeln. Nicht darin, daß die Heldin sich in den *Feind* verliebt, beruht die Peripetie, sondern darin, daß sie überhaupt liebt und dem Anspruch ihrer sinnlichen Natur verfällt.

Der Darstellung dieser Bewegungen nun ist nahezu der ganze Aufzug bis zur 10. Szene gewidmet. Hier konnte der Dichter breitester Zustandsschilderung Raum geben, weil die Notwendigkeit einer katastrophischen Lösung über dem Ganzen schwebt und der

Handlung analytisches Gefälle verleiht. So finden hier die lyrischen Formen unmittelbarer Seelenenthüllung reichste Verwendung. Unfähig, die Musik selbst als die vornehmste Seelenkünderin sprechen zu lassen, benützt er wenigstens ihre Hilfe; er verflicht die schmelzenden Melodien der hinter der Szene ertönenden Musik mit den Bewegungen in der Seele seiner Heldin und läßt ihre Worte melodramatisch auf den Tönen schweben. Jetzt treffen die lockenden Stimmen der Welt nicht mehr ein erzumschlossenes Herz. Mit Entsetzen fühlt die Jungfrau sich diesem Zauber erliegen; verzweifelt bäumt sich ihre letzte Kraft in schrecklichen Selbstvorwürfen dagegen auf. Vor der heiligen Fahne bebt sie schaudernd zurück. Der Zug zur Kathedrale, an dem sie willenlos teilnimmt, wird ihr zum Marterweg. Wie Donner schallen ihr der Orgel Töne, daß sie aus der Kirche stürzt. Und als sie jetzt die Schwestern findet und das Bild der Heimat vor ihr auftaucht, da erfüllt nur ein Wunsch ihre Seele: „Kommt, laßt uns fliehen! — in unser Dorf, in Vaters Schoß!" Aber das Schicksal versagt ihr die Flucht in das verlorene Paradies der Kindheit; es führt sie einen härteren und herberen Weg, hin an den Abgrund, wo des Vaters gräßliche Beschuldigungen und des Himmels Donner sie umdröhnen und alle Welt um sie versinkt. Doch jetzt tritt ernst und schweigend jener Genius hinzu, dessen Reich nicht von dieser Welt ist, „und mit starkem Arm trägt er sie über die schwindligte Tiefe".1)

Wieder sehen wir nach dieser Katastrophe das dramatische Gewicht der Idee nahezu erschöpft. Die Einigung der Heldin mit sich selbst, ihre Rehabilitation, das sind die unbestimmten Ziele. Erst ein äußeres Moment, das der Dichter einer Anregung der Legende verdankt, die englische Gefangenschaft der Heldin, muß die Handlung wieder in Fluß bringen, wobei Goethesche und Shakespearesche Erinnerungen ein willkommenes Bett bieten; und eines Wunders bedarf es schließlich, um uns und die Heldin ans Ziel zu führen. Diese in mehrfachem Szenenwechsel abrollenden Bilder, die an Buntheit und Bewegung dem ersten Akt nichts nachgeben, bieten aber letzten Grundes nur Rahmen und Folie für den immer sichtlicher ins Erhabene wachsenden Charakter der Heldin. „Von

1) Über das Erhabene Bd. 12, S. 268.

meinem letzten Akt auguriere ich viel Gutes", so schrieb Schiller kurz vor der Vollendung an Goethe.[1]) „Er erklärt den ersten, und so beißt sich die Schlange in den Schwanz. Weil meine Heldin darin auf sich allein steht und im Unglück von den Göttern deseriert ist, so zeigt sich ihre Selbständigkeit und ihr Charakteranspruch auf die Prophetenrolle deutlicher." Diese Selbständigkeit und Freiheit des erhabenen Charakters zu erweisen, dient jene Fügung, die Johanna in die Gewalt der Feinde und die Nähe Lionels bringt, wie die kettensprengende Kraft ihrer Seele letzthin ein Zeichen ihrer völligen Einigung mit sich selbst ist. Ihre irdische Aufgabe ist damit vollendet, das höchste Ziel menschlichen Lebens erreicht.

Es ist eine künstlerische Abbreviatur, wenn der Dichter die Verklärung, die vollendeter Menschlichkeit in einer transzendenten Welt harrt, am Schluß seiner Dichtung noch der Sterbenden zuteil werden läßt. Nicht das Hirtenmädchen von Dom Remi, die Seele der Menschheit selbst ist es, die hier, ihrer Beflügelung bewußt, aus den Fesseln des Irdischen hinauf zu den Quellen des Lebens strebt.

Offenbarte das Stuartdrama in der strengen Symmetrie seiner Form und der Begrenzung des Gefühls, wie sie durch die auf ein Unentrinnbares hinstrebende analytische Methode notwendig gegeben ist, klassischen Geist, so zeigt das Orleansdrama eine durchaus andere Architektur. Statt der klar gegliederten, realistisch begründeten Formenwelt der Antike umfängt uns hier die exempte, aus dem Irdischen herausragende Welt eines gotischen Domes voll mannigfacher symbolisch bedeutender Formen und mystischen Dunkels. Das Groteske und Widerwärtige fehlt hier so wenig wie Teufelsfratzen und ekles Getier am Gewände des Doms. Stimmen und Bilder des Todes umgeben uns hier wie dort, wo unser Schritt über Katakomben voll verwesender Leichen hallt; und aus der Tiefe grollt hier wie dort das ängstigende Drohen höllischer Macht. Aber was sind Hölle und Tod jener Kraft, die unser Herz mit strebenden Säulen emporträgt zu jenen Höhen, wo der vielfarbige Schimmer überirdischen Lichtes die engen Mauern unserer Welt

1) 3. April 1801.

durchbricht und aus tausend Quellen herniederrinnt! Und jene Sehnsucht, welche die Gotik als ihr tiefstes und doch so sprechendes Geheimnis in jeden Meißelschlag gelegt hat, hier findet sie Erfüllung. Um uns schwinden am Ende die Mauern und Massen des irdischen Lebens. Der Dom des Himmels umfängt uns. Seine goldenen Tore öffnen sich; seine Glorie strömt hernieder und vielfarbig spannt sich der Bogen, der unsere Seele emporträgt. Der gotische Geist der Legende ist es, der die Form dieser „romantischen" Tragödie gebaut hat. An diesem Grundwesen ändert es nichts, daß wir Bilder und Formen antiken Stiles, wie das Relief der Montgomeryszenen, in diese Architektur eingefügt sehen. Im ganzen ist das Idealitätsprinzip, das in dem Werke waltet, dem Charakter der Gotik am nächsten verwandt.

Der Dichter drückt dieses Wesen seiner Dichtung in dem Beiwort „romantisch" aus. Ohne dem Ursprung dieses Wortes im einzelnen nachzugehen, rufen wir doch jene Eckermannsche Notiz in unsere Erinnerung zurück, nach der dieser Begriff von klassischer und romantischer Poesie ursprünglich von Goethe und Schiller ausgegangen ist.[1]) Der letztere habe, um sein Verfahren zu rechtfertigen und „sich gegen Goethe zu wehren", über naive und sentimentale Dichtung geschrieben und darin nachgewiesen, daß Goethe selbst — wider Willen — „romantisch sei und daß seine Iphigenie durch das Vorwalten der Empfindung keineswegs so klassisch und in antikem Sinne sei, als man glauben möchte".

Ein Kampfwort also! das Schiller, der in geistreichen Prägungen so glücklich ist, in der Abhandlung selbst durch das umfassendere und bedeutendere Wort „sentimental" ersetzt, ebenso wie er den Gegenbegriff „klassisch" mit dem gehaltvolleren und wesentlicheren „naiv" vertauscht. Das „Vorwalten der Empfindung" jedenfalls ist es, was den romantisch-sentimentalischen Dichter macht. — Wir wissen aus der tiefsten seiner ästhetischen Abhandlungen, was dieses Keimwort „Empfindung" birgt, wie es Schiller zu dem Begriff einer Ideengestaltung entfaltet, welche die innerste Sehnsucht des Menschen nach Einheit mit der Natur ausdrückt. Denn daß er die Natur sucht und dem mächtigen und unvertilgbaren Triebe genügt, der die verfeinerte und naturentfremdete Mensch-

1) Eckermann, 21. März 1830, S. 326.

heit immer wieder zu ihrer Einfalt, Wahrheit und Freiheit zurücktreibt, das allein macht den sentimentalischen Dichter, der dadurch, daß er die Übereinstimmung mit ihr nicht als Tatsache des Lebens, sondern als Gedanken vorfindet, zu einer empfindungdurchtränkten Erhöhung des Wirklichen in das Reich des Ideals gedrängt wird.[1])

So bedeutet das Kampfwort „romantisch" eine Absage an alle die Mächte, die sich dieser Erhöhung und dem Anspruch der „Empfindung" in den Weg stellen, sei es durch Hingabe an die „blinde Gewalt des Stoffes"[2]) und bloße Nachahmung des Wirklichen oder durch Darstellung der eigenen platten, „ekelhaften" Natur, mag sie sich nun naiv und liebenswürdig oder satirisch und witzig gebärden.[3]) Dem stellt der „romantische" Dichter die „Erhebung über alle zufälligen Schranken" kraft der Freiheit des Ideenvermögens[4]) und die aus der Sehnsucht des Herzens geborene Darstellung des Ideals gegenüber. So erhält die Dichtung, die wie keine zweite aus dem Herzen stammt, die Signatur „romantisch" als ein von ihrer Stirn flammendes Zeichen, das einem niedrigen Zeitgeist das kühne Bekenntnis zu idealistischer Lebensauffassung und Kunst entgegensetzt.

Braut von Messina.

Soweit auch der Weg von der Kathedrale zu Reims bis zur Säulenhalle in Messina, von der romantischen Tragödie bis zu dem „Versuch" einer Tragödie „nach der strengsten griechischen Form"[5]) erscheint, so bildet doch der gemeinsame Stil eine Brücke, die das scheinbar Entfernte nahe zusammenrückt. Die „Braut von Messina" bildet in der Tat nur die Fortsetzung des im Orleansdrama eingeschlagenen Weges und den Versuch, die dort erprobten stilistischen Formen weiter auszubauen.

Von zwei Seiten her hatte sich Schiller in dem Zwiespalt zwischen der äußeren stofflichen Welt und dem poetischen Anspruch des eigenen Herzens Einigung erkämpft. Einmal hatte er durch das Studium der Geschichte und Philosophie eine festere Distance zu der

1) Über naive und sentimentalische Dichtung Bd. 12, S. 188.
2) Ebendort S. 234. 3) Ebendort S. 236—238 u. S. 187.
4) Ebendort S. 231. 5) An Körner 13. Mai 1801.

Erscheinungswelt gewonnen, so daß sich ihm aus ihrer verwirrenden Fülle deutliche und große Linien herausheben, die in all den flutenden Veränderungen das Wirkliche und Wesentliche kraft der Idee festhalten. Andererseits war er sich — namentlich im Umgang mit Goethe — der eigentümlichen Forderungen und Gesetze der Kunst, die der Naturalismus nur vorübergehend hatte verdunkeln können, immer mehr bewußt geworden. Ebensowenig wie die Erscheinungswelt als Wirklichkeit im vollen Sinne anzusprechen war, konnte ihre Nachahmung, das fühlte er, als Kunst gelten. Der Wirklichkeitsdeuter ebensowohl wie der Künstler mußte mit dieser Scheinwirklichkeit gewisse Veränderungen vornehmen; jener, um zum Wesen der Dinge zu gelangen, dieser, um das Wesen der Kunst zu behaupten. Das Wesentliche und Wirkliche lag in beiden Fällen hinter der bunten Fläche der Erscheinungswelt in den geistigen Wesenheiten und den ideellen Linien. Auf diesem Wege schien allein die Erkenntnis der wahren Realitäten und die Lösung des Stilproblems zu erhoffen. Welche Veränderung aber mußte diese äußere Welt im Schaffen des Dichters erfahren? Was mußte er hinwegnehmen oder hinzutun? Welche Mittel mußte die Kunst anwenden, um jene Auslese und Verfeinerung des natürlichen Stoffes zu erzielen?

Als theoretische Antwort auf diese Fragen fand der Dichter nichts vor als das von Winkelmann ausgeprägte Prinzip der Idealität. Der Künstler müsse sich über die Wirklichkeit erheben und manches Detail der Natur fallen lassen, um zur Idealität zu gelangen. Das Unklare und Problematische dieses Begriffes blieb dem Dichter nicht verborgen. „Wenn man nur erst ins Klare gebracht hätte, was die Kunst von der Wirklichkeit wegnehmen oder fallen lassen muß!“ Das war schon bei der Arbeit am Wallensteindrama für ihn die dringendste Frage. Immerhin war jener Grundsatz von der eigenen inneren Gesetzmäßigkeit der künstlerischen Form und die Forderung, daß „die Dichtung die individuell auf uns eindringende Wirklichkeit entfernt halten müsse“,[1]) eine wertvolle und wirksame Schutzwehr. Jenes Prinzip schärfte den Blick für das Wesen künstlerischer Arbeit, ob es sich nun um die „idealischen Masken“ der griechischen Tragödie oder um Beispiele

1) An Goethe, Br. 393.

großzügiger Auslese bei Shakespeare handelte. So wurde auch am Basrelief der Alten und seiner „flachen geschmackvollen Andeutung eines Gegenstandes“ [1]) nach einem Hinweis Goethes die eigene Haltung des antiken Künstlers der Natur gegenüber gewürdigt.

Vor allem brachte aber die Umwandlung der Wallensteinprosa in die Form des Verses dem Dichter in diesen Stilfragen Erleuchtung. Zum erstenmal beobachtete er bewußt den Einfluß des Rhythmus auf den Stil der Darstellung. Der Vers bildete, wie er fühlte, eine eigene „Atmosphäre“; in ihr sank das „Gröbere“ zu Boden, „nur das Geistige“ konnte „von diesem dünnen Element getragen werden“. Zugleich schien ihm, daß der Vers alles sozusagen auf einen Ton stimme, daß er die charakteristischen Verschiedenheiten dämpfe und das „Allgemeine, rein Menschliche“ hervortreten lasse. In ihm fand er somit das Hauptmittel jener idealistischen Kunst, die allein fähig schien, über „die zufälligen Erscheinungen“ hinaus zu den tieferen Quellen und Formen des Seins zu dringen, die im Grunde allein das Wirkliche bedeuten.[2])

Diesen musikgesättigten Rhythmus, der sich in der ideenreichen Welt des Orleansdramas entfaltet hatte, suchte er nunmehr in noch höherem Maße seiner Gestaltung dienstbar zu machen, um durch ihn zum Stil zu gelangen. Herrschte bis dahin als Träger dieser Musik nur die Einzelstimme, so wagt er es in der „Braut von Messina“, die Grundimpressionen des Dramas in einem mächtigeren Klangkörper darzustellen, der eine ganz neue, alles zusammenhaltende und einheitlich gestaltende Kraft gewinnen soll: er schafft den Chor.

Daß es sich bei dieser Tat nicht um eine zufällige Erneuerung des antiken Chors handelt, daß sie vielmehr in den geistigen und künstlerischen Strömungen der Zeit vorbereitet ist, haben umfassende Untersuchungen erwiesen.[3]) Doch sie geht aus dem Wesen und der Entwicklung der Schillerschen Kunst so klar und selbständig hervor, daß es hier des Hinweises auf besondere Einflüsse und Anregungen nicht bedarf. Von den „opernhaften Chören“ seiner

---

1) An Schiller, Br. 392.
2) Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie.
3) Vgl. Konrad Burdach, Schillers Chordrama und die Geburt des tragischen Stils aus der Musik. Deutsche Rundschau, 1909/10.

Zeit jedenfalls will der Dichter selbst seine Schöpfung streng geschieden wissen. Mit ihnen, die nur ein Ingredienz in der bunten Schüssel der Durchschnittsoper bedeuten, hat auch in der Tat die umfassende und die ganze Handlung begleitende Kraft seines Chors nichts gemein. Wenn wir ihn mit etwas vergleichen wollen, so können wir dies nur mit dem Orchester, das auf seinen Wogen die ideelle Welt des Musikdramas trägt. Daß der Dichter selbst den Chor seines Dramas in der Hamburger Abschrift an einzelne Sprecher verteilt, darf uns bei diesem Vergleich nicht beirren. Zu jener Maßregel zwingt ihn lediglich das Unvermögen der Bühnenkunst seiner Zeit. „Um dem Chor sein Recht anzutun, muß man sich von der wirklichen Bühne auf eine *mögliche* versetzen," erklärt er in seiner Abhandlung. Nur da, wo sich die „ganze sinnliche Macht des Rhythmus und der Musik" in ihm entfaltet, übt er die Wirkung aus, die der Künstler mit ihm erstrebt. Ja, Schiller möchte die Musik selbst herbeirufen, um „die Worte des Dichters zu begleiten" und jene mächtige sinnliche Wirkung zu vollenden. Diesen orchestralen Charakter des Chors müssen wir als das Grundlegende erfassen und in unserer Vorstellung das hinzufügen, was die Bühne zumeist versagt.

Einem Orchester gleich finden wir so die Behandlung des Chors in der Art, wie er zum Träger der Hauptmotive wird, wie er allen tieferen Bewegungen eine Resonanzfläche bietet und die Vorgänge verbindet. Mit dem Orchester hat er auch das Wesentliche seiner stilgebenden Kraft gemein: jenes Machtvolle und Bestimmende der Grundmelodien, die den Rhythmus der Einzelformen und die große Gebärde ihrer Träger bedingen. Wie die Gestalten des „Nibelungenrings" ihre Größe und sinnliche Wucht aus der Musik des begleitenden Orchesters erhalten und aus dem Geist dieser Musik das Drama gleichsam geboren wird, so hat auch in der „Braut von Messina" der Chor an dem ganzen inneren Leben und seinen Erscheinungsformen schöpferischen und stilgebenden Anteil.

Mit einem hinreißenden Kreszendo setzt nach dem großen Prolog der Isabella die Ouvertüre des Chors ein: „ein Strom verworrener Stimmen wälzt sich brausend her," vom Schall eines kriegerischen Marsches getragen. Dann schweigen die Hörner. In dunklen Bässen schreitet das erste Thema heran:

„Dich begrüß' ich in Ehrfurcht,
Prangende Halle
— — — — —
Tief in der Scheide
Ruhe das Schwert."

Der in Reimen klingende Bariton des zweiten Chors der jüngeren Ritter antwortet ihm, zuerst wild aufbegehrend, dann sich hemmend und in das erste Thema mündend. Die Bässe knüpfen an und entfalten ihr Thema zu würdevoller Begrüßung, während in der Tiefe das alte Kampfesmotiv nachgrollt und bei dem ganzen Chor ein sinfonisches Echo findet. Wie sich dann Einzelstimmen aus der Masse lösen, von den Chören aufgenommen, variiert und vertieft werden, bis das Erscheinen der Königin von einem neuen emporstrahlenden Thema begleitet wird, — wie der mystische Hymnus der Bässe dieses entfaltet, bis es im Maestoso des zweiten Chors ausklingt, das kann nur musikalisch nachgefühlt und dargestellt werden.

Die dann folgende Rede Isabellas an ihre schweigenden Söhne gliedert der Chor, indem er, wie die Musik im Melodrama, Stimmungen und Motive mit seiner mächtigen Resonanz betont und vertieft, so daß die Rede von der nachhallenden Musik dieser Chorintervalle getragen wird.

Im Widerspruch zu seiner bis dahin bewahrten knechtischen Neutralität leitet der Chor die Versöhnungsszene mit einem ermahnenden Motiv ein, wie er die Szene mit vollen, hellen Akkorden schließt. Hier wie auch sonst zuweilen streitet die musikalische Aufgabe des Chors mit dem Charakter, den der Dichter ihm als dem Repräsentanten der Masse, des Elementaren verleiht. So kündet er — lediglich verbindend — in der folgenden Szene (I,6) den Boten an, der die ersehnte Nachricht bringt, daß Don Cesars Geliebte gefunden sei. Und ähnlich leitet er dann zu den Enthüllungen Manuels über, dient ihm als Vertrauter und Warner.

Wenn wir uns daran halten, daß nicht ein einzelner Sprecher, sondern der Chor den Partner des Don Manuel bildet, so wandelt sich uns dieses undramatische, gedehnte Zwiegespräch in ein machtvoll wirkendes musikalisches Gemälde, bei welchem der Chor mit seiner mächtigen Klangwirkung die Führung hat, während Manuels von innerlicher Liebe durchstrahlter Bariton darüber schwebt.

Erst in dieser Gestalt wird die Szene dramatisch wichtig; denn was im Munde des einzelnen schwach und zufällig klingt, wird in der Polyphonie des Chors machtvoll und bedeutend. Sein dunkles Raunen und Forschen klingt, als ob eine Schicksalsstimme spräche und eine Schicksalshand den Schleier von einem Geheimnisse zu heben trachtete.

Der Chor ist es denn auch, der diese erste Szenenfolge mit einer melodienreichen Ausführung jenes durch all die Szenen klingenden Schicksalsthemas beschließt. Selbst in seiner Art dem beweglichen Element verwandt, spiegelt er das Bewegliche, Trügerische, Wankende alles Weltwesens, daß wir es gleichsam spüren, wie die dünne Decke, die alle Lebenshoffnung trägt, von unteren elementaren Gewalten bewegt, schwankt und wankt. Die unheilvolle Prophezeiung, mit der jenes Schicksalslied ausklingt, ist wie der weite Nachhall jenes dumpfen unterirdischen Grollens, das die Harmonien der Versöhnung zuweilen dissonierend unterbrach und jetzt alle anderen Motive übertönt.

Die Arie der Beatrice, die sich ähnlich wie das große Lied der Jungfrau in wechselnden Rhythmen den inneren Bewegungen anschmiegt, webt das gleiche dunkle Motiv in ihre Melodien. „Ergriffen jetzt hat mich des Lebens Welle. Mich faßt die Welt in ihren Riesenarm“, so klingt es in Angst und Reue durch all die wechselnden Bilder, Erinnerungen, Gedanken der Entflohenen, die alle früheren Bande zerrissen hat, um der Liebe zu vertrauen.

Es hallt auch in dem folgenden Liede Don Cesars nach. Sein leidenschaftdurchglühter Wortstrom wird von elementarer Gewalt dahingerissen. „Die Freiheit hab' ich und die Wahl verloren“, das ist das Grundintervall seiner Worte, deren Leuchten es nicht verbirgt, daß seine Liebe ein verzehrendes Feuer und seine Werbung Gewalt ist.

Die Musik des Chors schwieg in diesen beiden Szenen, die ihrer nicht bedürfen. Jetzt, wo Cesar verstummt, wird sie wieder laut.

„Gebt ihr — sie ist's von diesem Augenblick! —
Die Ehre meiner Braut und eurer Fürstin“,

so gebot Don Cesar scheidend. Und gehorsam, dem Augenblick dienstbar, begleitet der Chor das Verlöbnis mit lichtüberströmter Huldigung. Doch in dem Klagelied Beatricens, die jetzt aus der Erstarrung des Schreckens erwacht, kämpft das alte dunkle Mo-

tiv um so gewaltiger gegen jene täuschenden Fanfaren des Glücks an. Und als sie nun flieht und der Chor zu eigener Sprache Raum gewinnt, verstummen auch bei ihm die weichen Töne ritterlicher Huldigung; das Motiv der Begierde und Gewalt tritt vernehmlich hervor und bildet den Ausklang dieser Szenenfolge.

Doch jetzt — auf der Höhe des Dramas — verwandelt sich die Szene in ein Zimmer im Innern des Palastes, und der Chor wird abgedankt. Der vertrauliche Charakter des folgenden Gespräches der Isabella und ihrer Söhne verträgt allerdings auch diesen Zeugen nicht, und noch weniger verträgt ihn die hier erfolgende künstliche Schürzung des verhängnisvollen Knotens. Hier müssen jene drei, die der Wahn auf verworrenen Wegen führt, allein bleiben. Ein Zeuge wie der Chor hätte jenes künstliche Gewebe zerreißen müssen. So läßt sich hier das musikalische Prinzip mit den dramatischen Forderungen nicht vereinbaren.

Der dritte Aufzug setzt gleich mit der wilden Stichomythie, in der sich hier die Parteien im Garten der Beatrice drohend begegnen, den Chor voll in seine Rechte ein. Der Kampf der Stimmen variiert nur das eine kurze Streitmotiv. Der Inhalt der Stichomythie ist daher gering, ihre sinnlich-musikalische Wucht aber gewaltig und ein Abbild jener Schicksalswellen, die jetzt Beatrice umdrängen, so daß ihre Klagen machtlos über dem Meer empörter Stimmen verhallen. Manuels Erscheinen beschwichtigt den Streit. Wieder wird der Chor bei dem folgenden Zwiegespräch zwischen Manuel und Beatrice in den Hintergrund gestellt und ausgeschaltet. Erst als Don Cesar eindringt und mit jähem Stoß den Bruder fällt, beginnt seine Ernte. Der gewaltige Klage- und Racheruf des ersten Chors bildet das Echo der grausigen Tat. Während die jüngeren Ritter Beatrice hinwegtragen, hält der Chor der älteren an der Leiche seines Herrn ein erschütterndes Requiem. Ähnlich wie an Talbots und nachher an Geßlers Leiche — nur ungleich bedeutender — wird hier das große Phänomen des Todes Gegenstand staunenden Sinnens. Wenn wir es nachfühlen, wie sich hier das alte Schicksalsmotiv in furchtbarer Größe erhebt, wie eine Stimme voll tiefster Wehmut einsetzt, eine zweite ihr folgt, wie ihre letzten dunklen Intervalle im Chor ein tiefes Echo wecken, wie eine dritte Stimme jene elegische Melodie mit dem Schicksalsthema verflicht und schließlich das Fluchmotiv des Chors

wie der Gesang der Erinnyen selbst anschwillt: dann dünkt es uns fast, als ob die Worte nur wie ein leichter Flor über dem musikalischen Grundgefühl lägen und nur die Paraphrase eines musikalischen Entwurfes bildeten.

Ähnlich groß ist die Wirkung des Chores in den folgenden Szenen, die uns die Fürstin an der Leiche des Sohnes zeigen, der, wie sie wähnt, von Räubern erschlagen ist. Auf ihren ersten Aufschrei folgen starres Entsetzen, herzerschütternde Klage, wilde Flüche gegen das Haupt des Mörders, verzweiflungsvoller Hohn, der Glauben und Gebete, Orakel und Götter verwirft, während der Chor die wilde tragische Ironie dieser Szene durch das furchtbare Kreszendo seiner Wehe-Rufe betont und in die verblendeten Lästerungen der Unseligen immer mächtiger seinen Schicksalsruf dröhnt:

„Du leugnest der Sonne leuchtendes Licht
Mit blinden Augen! Die Götter leben,
Erkenne sie, die dich furchtbar umgeben!"

Hier benützt der Dichter die musikalische Macht des Chores im höchsten Sinne, jene unfaßbaren Gewalten, die das Irdische lenken, vor die Seele zu rufen, daß wir den Schritt der Götter erschauernd vorüberwandeln fühlen.

Denselben Dienst leistet ihm der Chor in der folgenden Szene, wo sein Rachemotiv immer wieder drohend den trügerischen Gefühlsaustausch von Mutter und Sohn, die noch vom Wahn umfangen sind, durchbricht, bis dann der Blitz der Erkenntnis beide trifft und Cesar in das versteinernde Antlitz seiner Schuld blickt. Da weckt seine Selbstanklage als vielstimmiges Echo des Chores das alte dunkle Schicksalsmotiv, das jetzt wie Posaunen des Gerichtes tönt. Der Fluch der in titanischem Schmerz und Trotz versteinernden Mutter, das tiefe Flehen und Ringen Cesars um der Schwester und Geliebten heilgen Mitleidzoll läßt den Chor verstummen. Erst als sich der Unselige von der Schweigenden und innerlich Kämpfenden enttäuscht abwendet und in schmerzvoller Einsamkeit erstarrt, erhält der Chor wieder Stimme. Jetzt schweigen die alten Lieder von Schicksal, Schuld und Rache. Mild, tief und ruhevoll erhebt sich ein neues Motiv des Friedens, der Beschwichtigung aller Leidenschaft. Asyle der kummervollen Menschheit tauchen vor dem geistigen Auge auf. Der Hauch der ruhig

schaffenden Natur, die Stille des Klosters, der Freiheitsatem der Berge umfängt uns. Und dieses Lied lindert auch den Krampf des Einsamen. Ein Asyl steht auch vor seiner Seele, doch ein anderes, als der Chor sah. In tiefem, erschütterndem Zwiegespräch rüstet er sich zum letzten Wege. — Ein letzter Kampf hebt an mit der Mutter, die jetzt, als sie des Sohnes Absicht erfährt, das wilde Feuer ihres Fluches mit Tränen und flehentlichen Bitten löscht, und der schwerere mit der Schwester, die mit liebevollem Neigen den Bruder von der Schwelle des Todes zurücklockt. Doch die Manen des Toten rufen allgewaltig; Cesar bringt ihnen das Opfer, das sie heischen.

Dem Chor bleibt hier nur der Ausdruck jener Empfindungen, mit denen wir selbst dem Kampfe folgen und die Entscheidung erleben. Noch ein Augenblick tiefen Schweigens, als das Unabwendbare geschehen — und als ein Nachhall erklingt von dunklen Stimmen jenes alte Schicksalsmotiv in verklärter Gestalt.

Wenn auch die unmittelbaren Wirkungen, die von dem orchestralen Charakter des Chors ausgehen, für den Stil des Dramas am meisten bedeuten, so fallen doch gewisse mittelbare Einflüsse hierfür gleichfalls ins Gewicht. Der Dichter selbst bezeichnet diesen Anteil des Chors an der Stilbildung, indem er als wichtigen Dienst, den der Chor ihm leiste, den anerkennt, daß „er ihm alles das unbrauchbar mache, was der Poesie widerstrebe, und ihn auf die einfachsten, ursprünglichsten und naivsten Motive hinauftreibe“.[1]) So wirkt schon die bloße Gegenwart des Chors als stilfördernd, da sie die Personen des Dramas zu einer gewissen repräsentativen Größe des Gebarens nötigt. Dazu kommt, daß die Öffentlichkeit der Handlung, wie sie ein solcher Anteil des Chors mit sich bringt, einer großen Zeichnung der Personen an und für sich günstiger ist als der geschlossene Raum. Dieser verkleinert durch sein Milieu und die in ihm gegebene Fülle von Abhängigkeiten. Erst da, wo Erde und Himmel die Szene bilden, tritt das Ursprüngliche und Innerste des Menschen in seine Rechte. Seine Linie wird einfacher, bestimmter und größer. So gewinnt Isabella gerade da, wo sie in die Öffentlichkeit tritt, den großen Zug königlicher Ho-

1) Über den Gebrauch des Chors.

heit, und nur unter freiem Himmel kann ihre leidenschaftliche Klage sich zu dem titanischen Pathos einer zweiten Niobe erheben. Nur in der starken Beziehung zu der Natur und ihrem Leben gewinnen auch Cesar und Manuel jene naturhafte Kraft der Linie, die an Rubens gemahnt.

Dieses Sinnlich-Kräftige des Wesens wird zum nicht geringen Teil auch dadurch gewonnen, daß der Chor das tragische Gedicht von der Reflexion „reinigt". Bisher hatte der Dichter nicht den Weg gefunden, in seinen Gestalten und Handlungen Ideenmächte zu verkörpern, ohne seinen Personen allzu bewußte Reflexionen in den Mund zu legen, sie gleichsam zu Mitwissern seiner letzten Geheimnisse zu machen. Daher stammte das Übernatürlich-Bewußte seiner Thekla, die unrealistische Reflexionssucht Max Pikkolominis und der Jungfrau. Längst hat er das Mangelhafte dieses Verfahrens erkannt. Er weiß, daß „gerade in dem Indifferenzpunkt des Ideellen und Sinnlichen" [1]) das Poetische liegt, daß — mit anderen Worten — das Ideelle sich nicht in Reflexionen des Verstandes aussprechen darf, sondern eingefleischt, im sinnlichen Leben wirkend erscheinen muß. So findet er nun im Chor ein besseres Mittel, jene ideellen Linien herauszuarbeiten; denn dieser zieht die Aufgabe des Reflektierens an sich, wobei die Reflexion, da sie „von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik" begleitet wird, über unser Herz die gleiche Gewalt wie über unseren Verstand gewinnt. Von diesem Allzubewußten befreit, stellt sich nun das innere Wesen der Gestalten naturkräftiger dar. So atmet die Rede der Isabella vor den Greisen bis in das letzte Wort und Bild hinein *ihren* Geist. Und wenn der verliebte Manuel, der leidenschaftliche Cesar sprechen, so spielen sie nicht die Rolle des typischen Liebhabers, sondern in jedem Wort tritt *ihre* Natur zutage. Nur Beatrice verliert sich ins Abstrakte. Hier kommt der Dichter über die Linie des Sentimentalen nicht hinaus.

Ähnlich wie die Gestaltung der Personen beeinflußt der Chor den Aufbau des Dramas überhaupt, indem er die Linien der Handlung vereinfacht. Denn ein Drama, das sich aus einer Reihe öffentlicher Handlungen, wie sie der Chor bedingt, zusammensetzt, gewinnt notwendig eine klare und gradlinige Architektur und

---

1) Über den Gebrauch des Chors.

gliedert sich, durch den Chor zusammengehalten, in große ebenmäßige Handlungsgruppen. So finden wir trotz des antikisierenden Verzichtes auf Akteinteilung die gleiche Symmetrie des Aufbaues wie im Stuartdrama. Die erste Szenenfolge (nach dem Prolog), die sich vor der Säulenhalle des Palastes abspielt und den Empfang und die Versöhnung umfaßt, wird durch den Chor zusammengehalten. Ihr entspricht die letzte Szenenfolge, die im gleichen Rahmen spielt und die Enthüllung und Lösung des Knotens bringt. Zwischen diesen beiden mächtigen Flügeln liegt die erste Gruppe der Gartenszenen mit Cesars leidenschaftlicher Werbung, die zweite entsprechende Gruppe mit dem verhängnisvollen Zusammenstoß der Brüder, beide gleichfalls vom Chor beherrscht. Den Mittelbau — der zeitweise vom Dichter als dritter Akt genommen wird — bilden die Szenen, die, wie wir sahen, die Ausschaltung des Chors forderten. Er fällt sozusagen aus dem Stil der ganzen Anlage heraus. Das stilistische Prinzip, das in dem übrigen Drama vorwaltet, versagt hier. Der Dichter sieht sich genötigt, es abzudanken, um der dramatischen Idee zu ihrem Recht zu verhelfen.

Daß es sich bei dem Messinadrama in erster Linie nicht um Stoff und Gehalt, sondern um Form und Stil handelt, zeigt der Vergleich des Dramas mit dem Plane, der ursprünglich stark mit dem Messina-Entwurf rivalisierte, nämlich mit den „Maltesern". Auch hier ein geteilter Chor, Verwendung griechischer Versmaße, Prologos und Parodos nach antiker Technik usw. Nur das „punctum saliens" fehlte hier noch, die „dramatische Tat, auf welche die Handlung zueilt und durch die sie gelöst wird —".[1]) Mit anderen Worten: alle Mittel waren beisammen, um einen reichen Ideengehalt zu gestalten; nur das Wesentliche fehlte, der dramatische Nerv. Wenn der Dichter diese Mittel dann schließlich nach langem Schwanken für den völlig frei erfundenen Stoff der Braut von Messina verwendete, so geschah es, weil er bei diesem nicht mit der Sprödigkeit des historischen Materials zu kämpfen hatte. Der Dichter also, den wir hier am Werke sehen, ist kein Dramatiker, der, von der inneren tragischen Gewalt eines Motivs durchdrungen, es zu äußerem Leben entfaltet; es ist ein Künstler, der an einem

1) An Körner, 13. Mai 1801.

leicht zu formenden Stoff, dem er anfangs recht kühl gegenübersteht, den Problemen der Form nachgeht, in dem Streben, die Mittel eines künstlerischen Stils zu vervollkommnen, letzthin natürlich zur eindringlicheren Darstellung seiner Idee.

Diese den Stoff durchdringende, ja ihn zum Teil geradezu auflösende Idee entstammt jenem selben Gedankenkreise von dem zerstörenden Wirken elementarer Natur, der Unbeständigkeit alles Irdischen und der erhabenen Tat als der einzigen Rettung in der trüben Disharmonie des Lebens, aus welchem bereits grundlegende Gedanken in die vorangehenden Dramen geflossen waren. Erst hier aber entfaltet sich kraft des orchestralen Stils die volle Bedeutung dieser Idee; und jenes Element, das unser Leben trägt und durchflutet, dringt hier kraft musikalischer und bildlicher Vorstellungen mächtig auf uns ein. Es wirkt vor allem in den Grundimpressionen, die das ganze Drama durchweben: Meer und Feuer leihen ein Gleichnis, um jenes bewegliche, wogende, verzehrende Wesen der Welt dem Gefühl und der Phantasie nahezubringen. In vielfachen verstreuten Anspielungen und Bildern tauchen diese Elemente immer wieder als die Grundformen der Idee hervor. Da flutet es, wie von frischem Windhauch gekräuselt, lebendig dahin und trägt den Menschen auf steigenden und fallenden Wellen, daß sein stockendes Blut pulst, seine trägen Kräfte sich spielend regen (I, 8); hier brandet es dumpfbrausend, ewig begierig das Feste in den Kampf seiner Wogen zu reißen, greift mit furchtbaren Armen nach dem Opfer, das ihm vergeblich zu entrinnen strebt (II, 1 und III, 1). Da ergießt es sich in glühenden Feuerströmen dahin (V. 399); hier grollt es unter der Lava (V. 946) oder wogt wie „des Feuers eingepreßte Glut zur offnen Flamme sich entzündend“ auf (V. 50), bis es „der Bäume dicht Gezweig und das Gebälk ergreifend, prasselnd aufschlägt und, um sich wütend, schnell das ganze Haus in ungeheurer Feuerflut verschlingt“ (V. 1312). Es sind die nächstliegenden Impressionen, wie sie das vom Meer umringte, von unterirdischen Gluten bewegte Land der Fabel dem Dichter als wertvolle Gleichnisse darbietet. Der aber steht vor diesen Erscheinungen des Weltwesens nicht mit dem Blick des pessimistischen Moralisten, sondern mit dem Auge des Künstlers, der jenes Schauspiel in all seiner lebendigen Kraft erfaßt und in ihm die Verknüpfung von Vergehen und Werden erkennt. Er begnügt sich nicht mit der Be-

trachtung vom sicheren Port (vgl. V. 2562 f.), flüchtet sich auch nicht in die Resignation der Klosterzelle; er wirft sich hinein in das Element des Lebens, um im tragischen Kampf, wenn auch untergehend, die köstliche Perle zu gewinnen: das Bewußtsein von der Erhabenheit der sittlichen Kraft im Kampf mit dem Elementaren.

In den Gestalten seines Cesar und Manuel läßt nun der Dichter jenen Kampf sich vollenden. Daß er ihn rein dramatisch aus den inneren Gesetzen des Charakters determiniert, erkennen wir in der Art, wie er die verschiedenen Naturanlagen der Brüder, die bis an Starrsinn grenzende Verschlossenheit des älteren, das lebhafte, zu leidenschaftlichen Ausbrüchen neigende Temperament des jüngeren, als bestimmende Kräfte herausarbeitet. Gewicht und Bedeutung dieser Naturanlagen hat der Dichter noch dadurch verstärkt, daß er sie als Erbfehler erscheinen läßt. „Des Vaters eignen Sinn und Geist erkenn' ich in meinem erstgebornen Sohn!" urteilt Isabella. Und in Cesar finden wir das Ebenbild der Mutter, deren aufflammende Leidenschaftlichkeit die Jahre nicht geläutert noch gedämpft haben. Ja, bis ins dritte Glied zurück folgt der Dichter den Spuren jenes inneren zerstörenden Feuers, das lange verborgen schwelt, um dann in jäher Flamme aufzulodern. So ist dieser Haß, der die Brüder von Kindheit an trennt, mehr als eine Kette von kindischen Verwirrungen; es ist die furchtbare Mitgift ihres Geschlechts, dessen Eroberer- und Herreninstinkte durch keinerlei moralische Hemmungen gedämpft und gezügelt sind. Diese Mitgift, die im Blute des Geschlechtes liegt, ist im letzten Grunde das wirkende Schicksal. Die Träume, die es vollenden helfen, sind gleichsam nur schillernde Blasen, die der gärende Strom des Blutes wirft; sie tun der Immanenz dieses Schicksals keinen Abbruch.

Unleugbar wird die Entwicklung des Dramas durch das Gewicht dieser Motive stark bewegt. Sie begründen die jähe Leidenschaft des Handelns; sie würden es begreiflich machen, wenn sich die Brüder im Kampf um die eine Geliebte zerfleischen würden. Ja, selbst den bewußten Inzest, der sich über Menschensatzungen und Gebote der Natur hinwegsetzt, würden sie tragen. Doch der Dichter lenkt in andere Bahnen. Er entwickelt diese Naturen nicht zu Borgiagestalten; alles Pathologische hält er fern. Er gibt Menschen, deren natürliches moralisches Gefühl von den trüben Wallungen ihres

Blutes verdunkelt, aber nicht erstickt ist, deren Kraft sich ebensowohl im Heroischen wie im Leidenschaftlichen äußern kann. Nur solche Naturen sind fähig, die moralische Welt ins Recht zu setzen und den Weg zu finden, der zur Erlösung von vielfach gehäufter Schuld und erblicher Belastung führt. In dieser Grundanschauung von der regenerativen Kraft der Seele ist der Dichter sich gleich geblieben. Die immer wachsende Erkenntnis von dem furchtbaren und ungewissen Charakter alles Irdischen, von den chaotischen Mächten, die noch heute das Leben zu einem kosmogonischen Kampf machen wie in Urtagen der Erde, sie hat den Mut seiner sittlichen Überzeugung und den Glauben an das Werden des geistig-sittlichen Kosmos nicht erschüttert.

Da nun so der Dichter seine Gestalten in das Licht moralischer Verantwortlichkeit rückt, braucht er für die Verirrungen, die den Zusammenbruch ihrer Welt herbeiführen, einen anderen, äußeren Hebel. Diesen gewahren wir in der Verkettung von Begebenheiten mehr und minder zufälliger Art, die der Handlung notwendig die Richtung zur Katastrophe geben, in der Aussetzung und verborgenen Erziehung der Beatrice, ihrer Vereinigung mit Manuel, ihrem Zusammentreffen mit Cesar, in dem Aufschub der Enthüllung, der Flucht aus dem Kloster, der Entdeckung Beatricens durch den Späher. Alle diese Begebenheiten, die sich wie ein feinmaschiges Netz über das Drama legen, sind zum größten Teil so dünn und künstlich motiviert, daß wir in ihnen nicht eine von innen wirkende Notwendigkeit spüren, sondern eine fremde Hand, die die Fäden zum Netz knüpft. Diesen Eindruck hat der Dichter noch durch die Vorgänge am Schluß des 2. Aktes verstärkt. Eine Fülle von erkünstelten Zufällen vereitelt hier die Ableitung des vernichtenden Blitzes und drängt alles zur Katastrophe hin. So muß Cesar — impulsiv wie er ist — davonstürmen, sonst hätten Diegos Worte (V. 1645 f.) ihn aufklären müssen. So muß Isabella selbst den forschenden, von dunkler Ahnung beunruhigten Manuel fortdrängen, den fragenden Mund verschließen. So muß dieser hernach von der Bühne entfernt werden, um den Namen des Klosters, nach dem Cesar, noch einmal zurückkehrend, forscht, nicht zu vernehmen. Es ist, als ob das Schicksal selbst hier einen trügerischen Nebel um die Handelnden breite, in dem sie wahnbefangen irren, als ob es selbst mittätig sei, sie zu dem einen Wege zu drängen, wo ihre Welt zusammen-

bricht und der schwere, aber unausweichliche Pfad in eine höhere Welt, in die des kategorischen Gesetzes, anhebt. Wenigstens strebt der Dichter danach, uns so mit dem Schicksalswalten unmittelbar in Verbindung zu setzen, die zufälligen Begebenheiten und Verkettungen in einem Licht zu halten, in dem wir die Mitwirkung transzendenter Mächte erkennen sollen, jener Macht,

„Die unerforschlich, unergründet
Des Schicksals dunkeln Knäuel flicht,
Dem tiefen Herzen sich verkündet,
Doch fliehet vor dem Sonnenlicht."

Bereits im Orleansdrama suchte er bei der Peripetie das Schicksal selbst als Mitspieler auf die Bühne zu rufen. Hier nun lockte vollends der musikalische Grundcharakter des Dramas, die Versinnlichung der Schicksalsidee in noch bedeutenderem Umfange zu erstreben, die Handlungen und Begebenheiten so zu ordnen, daß wir, ohne viel nach Motiven und Ursachen zu fragen, unmittelbar gedrängt werden, sie als Verknüpfungen des Schicksals zu deuten. Wenn schon bei manchen Zufällen des Lebens uns die Ahnung einer solchen geheimen Verknüpfung durchschauert, warum sollten da Begebenheiten des Dramas kraft einer besonderen, vom Dämonischen gleichsam umwitterten Ordnung nicht denselben Einfluß auf unsere Einbildungskraft ausüben! Hat doch auch die Ballade, die mit derartigen „Zufällen" arbeitet, eine solche Macht über uns und bringt uns das Transzendente oft in so erschütternder Weise nahe. Warum sollte dies dem Drama versagt sein? — Doch gerade die Ballade gibt uns den Schlüssel zu dieser Frage. Dort wird jene Ahnung der Schicksalsverknüpfung nicht durch die Begebenheiten an sich, sondern durch die mitschwingende Stimmung des Dichters, durch das von ihm über die Dinge gebreitete Licht vermittelt: sie wird lediglich durch den musikalischen Gehalt erzeugt. So wirkt auch in unserem Drama die Schicksalsahnung am stärksten, wo sie in großen lyrischen Impressionen Ausdruck findet und gleichsam in dunklen Intervallen durch das Gedicht wogt, nicht durch die Begebenheiten als solche. Die Kraft des Dichters hat hier eine Grenze; die Ahnung des Schicksals ist nur Folge einer freien poetischen Mitwirkung unseres eigenen aufgeregten Gefühls. In seine Berechnungen aber vermag der Dichter diese Wirkung nicht zu ziehen.

So kommt es, daß jene entscheidende Szene für uns etwas „ängst-

lich Ausgerechnetes"[1]) hat. Wenn die eigentliche Katastrophe uns trotzdem ergreift, so liegt dies an der Kraft der inneren Motive. Hier ist der Wahn nur der Hebel, der einen erneuten jähen Ausbruch des alten tiefbegründeten Hasses auslöst. Nach der Ermordung Manuels entwickelt sich nun die Handlung mit analytischer Konsequenz bis zur Enthüllung. Wie dann die dünne Lavarinde, die dieses Leben trug, zusammenbricht und wilde Flammen chaotischer Leidenschaft emporschlagen, das ergibt sich folgerichtig aus der Anlage der Charaktere. Und ebenso zwingend folgt aus dem großgearteten, zu schnellem Handeln stürmenden Charakter Cesars der Gedanke, die blutige Tat mit dem eigenen Tode zu sühnen. Wenn er freilich damit zugleich die Absicht kundgibt, sterbend den „alten Fluch des Hauses aufzulösen", durch „freien Tod" die „Kette des Geschickes" zu brechen, so spricht er doch wieder mehr aus den Intentionen des Dichters heraus als aus seinem eigenen Wesen. Wie dann aber jener aus dem herrischen Instinkt stammende Entschluß zu einer sittlichen, erhabenen Tat wird, die allen Haß und alle Zornesflammen löscht und das schuldbeladene Geschlecht durch freiwillige Lebensverneinung von dem Fluch erlöst, das bietet einen großen, aus tiefer Lebensnotwendigkeit geschöpften Ausklang.

Die Größe dieser letzten Szenen kann uns nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Grundidee nicht zu einer innerlich geschlossenen, dramatischen Darstellung gelangt ist. Die erfundene Handlung ist großenteils zu erkünstelt und stilisiert, um von sich aus kräftige Wirkung zu tun. Erst durch den Chor erhält sie Puls und Atem. Damit aber, daß der Dichter ihn zum Hauptträger der Stimmung macht und so die Grundimpressionen nach der lyrisch-musikalischen Seite hin entfaltet, anstatt sie durch Stoff und Handlung zur Gestalt werden zu lassen, überschreitet er die Grenzen des Dramas.

Wilhelm Tell.

Welch seltsamen Zufällen zuweilen ein Kunstwerk seine Entstehung verdankt! Erst das falsche Gerücht, daß er die Tellfabel bearbeite, hat den Dichter veranlaßt, diesen Stoff ins Auge zu fassen: das hat Schiller selbst in Briefen an Cotta, Körner und Iffland bezeugt. Als er dann die Chronik von Tschudi vorgenommen

1) O. Walzel, Einleitung zu Bd. 7.

habe, sei ihm „ein Licht aufgegangen"; „denn dieser Schriftsteller" — fährt er fort — „hat einen so treuherzig herodoteischen, ja fast homerischen Geist, daß er einen poetisch zu stimmen im Stand ist".[1])

Homer also, der seit den Tagen von Rudolstadt dem Dichter als Beispiel einer wahrhaft poetischen Bewältigung des Stofflichen vorschwebt, — das Medium, durch das der mittelalterliche Chronist dem Dichter so schnell vertraut und bedeutend wird! Auch in den früheren Dramen waren die Einflüsse, die Schiller diesem homerischen Geist verdankt, spürbar. In den Montgomeryszenen leitete Homer seine Hand. In der „Braut von Messina" ist die Rede des Don Manuel, in der er im Geist die Geliebte mit den Schätzen des Basars schmückt, ein wahrhaft homerisches Stück. Doch es handelte sich in diesen Fällen eben nur um episodische Stücke. Jetzt aber bietet sich ein Stoff dar, der ganz aus jenem Geiste spricht und die dichterische Kraft homerisch anregt, eine sinnliche, reiche und doch zugleich von einem ideellen Lichte durchleuchtete Welt, bei der zwischen Stoff und Gehalt jene Harmonie waltet, die dem Künstler immer bewußter als die eigentliche Quelle des dramatischen Stiles erscheint. Soll sich endlich hier die Sehnsucht nach Verschmelzung des Naiven und Sentimentalen erfüllen?

Wir begreifen es, wenn der Dichter die Worte des treuherzigen Tschudi wie Goldkörner sammelt und seine schlichten, aber großen Bilder ehrfürchtig hegt. Hier modelt er den Stoff nicht einer vorgefaßten Idee zuliebe, sondern geht mit ihm um wie der Bildner mit einer kostbaren Marmorstufe, lauscht ihm die ihm gemäße, gleichsam verborgene innere Form ab. Jede Theorie von der Form der wahren Tragödie, all die erworbene Kunst einer straffen Szenenführung und einer kunstvollen analytischen Entwicklung werden gern preisgegeben, und im engen Anschluß an Tschudi wird eine sozusagen chronistische Form des Dramas gewonnen.

Die Idee der nationalen Wiedergeburt eines Volkes steht als Hauptumriß dieser inneren Form vor der Seele des Dichters. Die ersten Momente dieser Bewegung arbeitet er in der Reihenfolge, wie sie Tschudi chronikalisch anführt, mit der feinen Witterung des Künstlers für das darin schlummernde dramatische Leben in nahezu geschlossenen Bildern heraus: den Notwehr- und Racheakt

1) O. Walzel, Einleitung zu Tell Bd. 7, S. 22.

Baumgartens, Gertruds Rat, auf Abwehr zu sinnen, Stauffachers Verbindung mit Walter Fürst und Melchtal. Die von Tschudi dazwischen erwähnte Erbauung Zwing-Uris und Aufrichtung des Hutes benützt er, das dumpfe Gären im Volke zu schildern. Ohne Zwang ergibt sich so die innere flutende Bewegung des ersten Aktes. Überall im Volke drängen, wie im Frühling Quellen und Bergwässer, befreiende Kräfte zutage und finden sich zusammen, um in gemeinsamem Bette dahinzubrausen.

Wenn Tschudi weiter davon berichtet, wie der Adel den Vögten feind ist, während diese ihn von der Seite der Bauern ins Lager der Fürsten hinüberziehen wollen, so entfaltet der Dichter diesen dürftigen Knospenansatz der Überlieferung zu einem bedeutenden Zweige der Handlung. Nie hat ein Dichter dem Adel und seiner kulturhistorischen Bedeutung reiner und inniger gehuldigt als Schiller in der Gestalt Attinghausens. Hier ist es, jenes „Herrliche der Menschheit“. Attinghausen ist sein treuer Hüter gewesen. Aber er muß es erleben, daß die alte, echte Adelstradition verfällt. Eine neue Zeit sieht er hereinbrechen, die nur Gebieter und Sklaven kennt. Voll Schmerz sieht er Söhne des Adels diesen neuen Mächten ergeben und geschäftig, die Freiheit aus dem letzten Schloß, das ihr noch auf der Erde geblieben, zu verdrängen. In dunkler Trauer um das „vaterlose“ Volk schreitet er zum Grabe. Er ahnt nicht, daß die Natur und der „Geist des Alls“ es anders beschlossen haben, daß jetzt, wo die Eiche, die alles beschirmte, sinkt, sich voll Kraft das junge Holz des Volkes vielhundertstämmig emporhebt, ein Bannwald gegen die Lawine der Knechtschaft.

Hier fügt sich nun die mächtige Rütliszene, in die der Dichter die mehrfachen Tagungen der Chronik zusammenzieht, sinngemäß ein. An Sage und Geschichte erbaut sich hier das Volksbewußtsein der Eidgenossen, das Gefühl, eines Blutes zu sein, zum echten Stamm der alten Schweizer zu gehören. Wenn Schiller auch den neueren Begriff der Rasse nicht verwendet, so klingt er doch vernehmlich genug durch Stauffachers Rede. Germanentum ist es, das sich hier, seines Wesens bewußt, zum Volke schließt, um sein bestes Gut, die Mitgift seiner Rasse, zu wahren.

Es folgt bei Tschudi jene wahrhaft herodoteische Erzählung, „wie Wilhelm Tell von Uri dem Hut nit Reverentz tett; darumb er sinem Kind ein Öpffel ab dem Houpt schießen mußt“. Sie bildet

das Hauptstück des dritten Aktes, das Kernstück des Dramas, wo nun der übermächtige Gegner in furchtbarer Erscheinung die Bühne betritt und die tiefste Not eines Volkes, dessen Herz in den Kot getreten wird und dessen Freiheitstriebe unter dem eisigen Anhauch jener Gewalt zu erstarren drohen, in gewaltigem, ins Symbolische wachsendem Bilde dargestellt wird. Wie der Dichter hier nur die allernotwendigsten Linien vereinfacht und sonst fast jedes einzelne der kostbaren Worte in seine Darstellung hinübernimmt, wie er durch innige Einfühlung in die schlichte und herzliche Holzschnittkunst Tschudis das großzügige Bild dieser Szene schafft, das verfolge man an der Hand des Chroniktextes, um zugleich den Genuß jener vergleichenden Kunstbetrachtung zu erfahren, die allein zu den tieferen Quellen künstlerischen Schaffens führt.

Dem dunklen Schatten dieser Szene hat der Dichter ein sonnüberströmtes Bild vorangeschickt: die Szene in Tells Heim, ein Stück wahrhaft realistischer Darstellung innerer Lebensform. Denn dieses schlichte Idyll sagt uns tiefer und vollkommener, was hier bedroht wird und zu schützen ist, als nachher der große Monolog Tells. Was dort Reflexion ist, wirkt hier als unmittelbares Leben.

Zwischen beiden Bildern steht die Szene im Walde, wo Rudenz und Bertha sich finden, ein frei erdichtetes Stück. Ohne engere Verbindung mit den umrahmenden Szenen erinnert sie an das lose Nebeneinander des Chronikstils. Doch treten hier, wo die stoffliche Tradition keinen Anhalt bot, auch Lyrik und Reflexion mit ihren stilistischen Einflüssen wieder hervor. Was in den früheren Szenen Leben und unmittelbare Darstellung war, der Wert des Volkes, die Bedeutung seines Freiheitskampfes für die Sache der Menschheit, die Kraft der angestammten Natur, es wird hier allzu bewußt in leuchtenden, gefühlsreichen Deklamationen ausgebreitet. Von einer inneren Entwicklung ist keine Rede; es ist, als ob die Kraft der Liebe nur das böse Truggespinst, das Rudenz umgarnt hat, zu zerreißen braucht, um ihn in der vollen Reinheit und Unschuld seiner ursprünglichen Natur erscheinen zu lassen, so wie im Märchen der Kuß der Geliebten den bösen Zauberbann bricht. Mit dieser idealistischen Gestaltung flutet denn auch die Musik wieder heran. Ihr Rhythmus durchdringt Wort und Gebärde und läßt die Szene in einem gefühlvollen Duett ausklingen. Trotz mancher

schönen Einzelheiten fällt diese Szene aus dem gefestigten Stil des Dramas heraus. Nur eines hält sie im Rahmen des Gesamtbildes, die Erkenntnis, daß der Dichter auch hier wieder bewußt nach Licht- und Stimmungswerten komponiert und mit Hilfe dieser Szene die Linien der Idee, die sich in den Bildern und Bewegungen dieses Aktes zu verlieren drohen, in dem Freiheitshymnus der Liebenden wirksam und gegenwärtig erhält.

Von dieser poetischen Verpflichtung entlastet, stellt er uns dann in der folgenden Szene ganz auf den Boden der Wirklichkeit, vergißt seine Theorien von der ästhetischen Freiheit und läßt uns mitleben und -schaudern, mithassen und -fürchten, wie er es lange nicht getan. Es ist nicht allein Tschudis sinnliche, zum Mitleben zwingende Darstellung, die diese Wandlung zum Realistischen in Schiller bewirkt. Ein unmittelbarer Einfluß Shakespeares kommt hinzu. Ihm verdanken wir jenes humoristische Vorspiel, ihm die folgende wildbewegte Szene mit der Empörung des Volkes, der Erscheinung Geßlers, dem furchtbaren Kampfe Tells und seiner Tat.

Wie tief diese Wirkung Shakespeares ging, zeigt auch die nächste Szene, die erste des 4. Aktes. Wenn der Dichter hier den Fischer seinen verzweifelten Grimm in Donner und Sturm ergießen läßt, so hören wir Shakespeare selbst[1]), obwohl die Flüche des unglücklichen Lear in uns eine andere Resonanz finden als das Pathos dieses Fischers, dessen plötzliche Verwandlung in eine prometheisch sich aufbäumende Natur uns wundernimmt.

Auch bei der Katastrophe am Ende des Aktes schafft Shakespeare mit. Die derbe Gestalt des Stüssi, die wilde Szene mit Armgard, die sich und ihre Kinder vor die Hufe des Pferdes wirft, die Ermordung Geßlers, die Bestialität des Volkes, das den sterbenden Tyrannen umsteht und sich an seinen letzten Zuckungen weidet, das sind alles Züge, die Shakespearische Schule zeigen. An dem sentimentalischen Charakter dieser wie jener früheren Szenen ändert freilich diese Technik nichts. Sie dient nur dazu, die Grundidee wirkungsvoller darzustellen. Wie Stüssis breite und gewöhnliche Geschwätzigkeit den düsteren Ernst Tells und das ahnungsvolle Grauen, das über der Szene liegt, stärker spüren läßt, wie Armgards Verzweiflung dem Dichter Gelegenheit gibt, den Vogt noch

1) Lear III, 2.

einmal in der Rolle des grausamen Tyrannen zu zeigen, ehe er den wohlverdienten Pfeil empfängt, so sind die Kontraste von Hochzeitsmusik und Todesröcheln, das gefühllose Grausen des Volkes, das dumpfe Totenlied der Mönche dazu bestimmt, die Stimmungsdissonanzen dieses Tyrannentodes zu betonen. Mit Shakespeares von innen heraus gestaltender Kunst hat dieses jeden Effekt berechnende Verfahren nichts gemein. Das Eigene liegt auch hier wieder im Ausdruck der geistigen Mächte; denn im Grunde ist die Szene auf eine ideelle Wirkung hin komponiert: das Schicksal selbst bricht den Stab und gibt den Verächter der Menschheit dem Geschoß Tells preis; der Dämon der Knechtung selbst sinkt hier überwunden zu Boden. Nur erstrebt der Dichter diese Wirkung nicht mit den eurhythmischen Formen der Antike oder mit lyrisch-musikalischen Mitteln, sondern er verwendet härtere, realistische Konturen und ein grelleres, sinnlicher wirkendes Kolorit.

Wieder schickt der Dichter dieser „realistischen" Szene eine andere voran, welche ähnlich wie die Rudenz-Bertha-Szene im dritten Akt die ideellen Linien des Grundbildes weiterführt. In der Stunde, in der alles zu versinken droht, schaut der sterbende Attinghausen das Kanaan der Zukunft und segnet mit der Gebärde eines altbiblischen Propheten in dem Kinde, das vor ihm kniet, die Jugend seines Volkes. Er spürt die Schicksalsstunde und sieht den Weltenzeiger rücken. Er erkennt den Schicksalsweg seines Volkes: aus der Kindheit zur Mündigkeit, aus der schutzbedürftigen Enge zur Freiheit und Selbstbestimmung. Jetzt weiß er, daß das Schicksal seiner und des Adels nicht mehr bedarf. Das Freie, Männliche, das Herrliche der Menschheit, das in ihm verkörpert war, geht nicht zugrunde; durch andere Kräfte will es sich erhalten. Schmerzlos sieht er die historische Aufgabe des Adels erfüllt. Noch einmal bewährt sich die alte, im Blute liegende Vornehmheit, die alte Adelstradition: im Dienste des Ganzen zu leben. Neidlos, ja voll Glück gibt er das Erbe an die Männer des Volkes. Es ist die große Sterbestunde des wahren Adels.

Trotz ihrer Ausdruckskraft vermögen die ideellen Linien dieser Szene wie der früheren im dritten Akt die Buntheit der Bewegungen, die sich immer mehr um Tells Gestalt schließen, nicht zu durchdringen. Es scheint, als ob der dramatische Impuls der Volksbewegung ermattet ist, als ob Tells Schicksal das des Volkes in den

Hintergrund drängt. In Wirklichkeit hat auch hier der Dichter die scheinbar nebenläufige Tellhandlung mit unzerstörbaren ideellen Wurzeln in der Volkshandlung eingesenkt. Bereits in der Rütliszene bereitet er den Boden hierzu vor. Die Männer, die sich hier zusammenfinden, bleiben im Kern ihres Wesens Schwyzer Bauern. Der Dichter macht sie weder zu Meistern im politischen Handwerk noch zu skrupellosen Verschwörern. Sie beraten und planen, wie eben deutsche Bauern planen, schwerfällig, zaudernd, mit halben Entschlüssen, aber mit ungemessenem, instinktivem Vertrauen, daß Gott im rechten Augenblick helfen werde. Und ihr Glaube erfüllt sich. Als die dämonische Macht des Zufalls das von ungeübter Hand geknüpfte Gewebe zu zerreißen droht, als sie machtlos zwischen den Hellebarden Geßlers stehen, als Mutlosigkeit und Gram am Sterbelager Attinghausens die Führer lähmt, da hilft Gott, wie sie es ersehnt haben, da erweckt er in Rudenz einen ungestümen Mahner und läßt in Tell den Rächer der Natur und den Retter der gemeinen Sache erstehen. Und vom Atem des Schicksals selbst angefacht, schlagen jetzt die Flammen des Freiheitskampfes himmelan und verzehren die Feinde wie jenes Feuer, das vom Himmel fiel.

Hier liegt der Nerv, der die eigentliche Tellfabel mit der Volkshandlung verbindet. Die äußeren Beziehungen zwischen beiden, wie sie die Tschudische Chronik bietet, hat der Dichter gelöst und mit scheinbarer Inkonsequenz hier die sonst so streng bewahrte Ehrfurcht vor der Überlieferung verletzt: er läßt Tell in der „Pundsgesellschaft" fehlen, hält ihn — gegen Tschudi — vom Rütli fern und bestimmt sein Handeln nicht durch allgemeine völkische, sondern durch die nächstliegenden natürlichen Motive. Indem er ihn aber so als einzelnen aus der Gesamtheit des Volkes löst und ihn als eine aus innerstem Instinkt handelnde Natur nimmt, gewinnt er die Möglichkeit, den Geist und Willen der Rasse in ihm um so bedeutender zu verkörpern und ihn mit der Wurzel des Volkstumes zu verbinden. Wenn in den anderen neben der Kraft des Blutes die Macht des Beispiels, der Anfeuerung, des politischen Verstandes wirkt, so wirkt in ihm allein der Wille der Natur. Damit aber wird die Freiheitsbewegung des Volkes zu einer Erscheinung, bei der die innere Naturgesetzmäßigkeit und Schicksalsbestimmung unverhüllter zutage tritt und der „Geist des Alls" in tiefen und bedeutenden Zügen zu uns spricht.

Mit dem Gottesgericht des vierten Aktes ist die Entscheidung gefallen. Der fünfte bringt die Erfüllung und Vollendung. Nur ein Nachhall und Widerschein des Aufruhrs dringt noch in dieses Fest der Freude. Was schreckliche Macht und schweres Joch bedeutete, wird jetzt zum Spielzeug in Kinderhand. Noch eine letzte dunkle Wolke zieht vorüber. Danach erstrahlt der Himmel rein und wolkenlos. Die Handlung wird dem Dichter unter den Händen zum Bild und Gleichnis. Was Faust am Abend seines Lebens in weiter Ferne als sehnsüchtig erhofftes Ziel sieht, ein freies Volk auf freier Erde: hier wird es in märchenhafter Weise Erfüllung und Gestalt.

Das ist ein Ausklang, wie er die Handwerksregeln der dramatischen Ästhetik, die gerade vom fünften Akte besonders starke Effekte erwartet, zunächst enttäuscht. Und doch ist die Art, wie der Dichter die dramatische Bewegung in die ruhig-fließende Breite eines epischen Stromes münden läßt, in der idealistischen Tendenz des Werkes tief begründet. Denn das Wesen dieser Dichtungsart erschöpft sich nicht in der Darstellung von Leiden und Kampf, sondern drängt nach Überwindung und Darstellung jener letzten Harmonie, in der „aller Gegensatz der Wirklichkeit mit dem Ideale vollkommen aufgehoben ist".[1]) Wie die Darstellung dieser elysischen Welt in der Form der hohen Idylle Schillern als Krone aller sentimentalischen Dichtung gilt, so bedeutet ihm diese Harmonie, die allen Widerstreit auflöst und uns in eine Welt des Edelmenschentums emporhebt, den natürlichen Ausklang des Dramas.

Daß die Parricida-Episode in dieses Bild einen falschen Zug bringt, ist oft genug empfunden und ausgesprochen worden. Die Auflösung der Dissonanz, der diese Szene dienen soll, erfolgt weit reiner und poetischer durch die Art, wie der heimkehrende Tell die Seinen begrüßt, als durch die dann folgende, vom Dichter allzu deutlich soufflierte Apologie seiner Tat.

Die eigentümlichen Bedingungen für den Stil des Telldramas sind darin gegeben, daß der Stoff dem Dichter bereits in jener Formung vorlag, wie er sie durch Tschudis herodoteische Darstellung erhalten hatte. Das Schlichte, Innige, Starke und Naturhafte war darin schon mit naiver Kunst ausgeprägt. Die Verwandtschaft mit

---

1) Über naive und sentimentalische Dichtung S. 228.

der Homerischen Formenwelt vertiefte dem Dichter diese Linien, und ihr Licht durchleuchtete und entfaltete ihm die Welt der Fabel. Homerisch breitete er so den bunten Teppich der Natur aus, ließ die Flut des Sees im Sonnenglanze atmen, wölbte am Himmel den vielfarbigen Bogen der Iris und goß Ewigkeitsglanz über die Firnen, wie er einst den Olympos umstrahlte. Homerisch hielt er das Leben der Tiere in schnellen Augenblicksbildern fest, die lauschende Gemse an schroffer Felswand, die springenden Fische, die gereizte Wut des Pflugstiers. Homerisch malte er Stauffachers Haus mit naiver, liebevoller Sachlichkeit; und selbst in der Treue im Kleinen und Kleinsten, in Dingen, die sonst sein Geist völlig übersah, folgte er Homers Spuren. So wurde ihm der Melknapf des Sennbuben, das Geläut der Leitkuh so wichtig wie der Gemshornstab des alten Attinghausen. Jedes, auch das Kleinste in dieser Welt, gewann für ihn Sprache und Bedeutung.

Und doch welch Unterschied zwischen diesem Schillerschen Verfahren und Homerischer Kunst! Wenn Homer die bunte Fülle des Geschehens mit ruhigem und doch jede Einzelbewegung so unendlich scharf fassendem Blick festhält, wenn er dazwischen zur Verdeutlichung einzelner Vorgänge wundervolle Gleichnisse aus dem Leben von Mensch, Tier und Pflanze streut, wenn er Waffen, wertvolles Gerät und Werkzeug mit aller Liebe und Anschaulichkeit schildert, so ruhen wir im freien, völlig sich genügenden Anschauen der Natur und Dinge. Da ist nichts, was etwas bedeuten will und uns aus der Harmonie und Geschlossenheit dieses Naturdaseins in eine fremde Welt über diesen Dingen drängt. Anders wenn Schiller eine bescheidene Fülle von Realitäten über sein Drama streut, hier mit der Handlung klug verflicht, dort leicht und sinnig als bedeutsame Zier hinzufügt: immer spüren wir die Hand, die diesen Zug hier, jenen dort mit Wohlbedacht hinsetzt, die Absicht, die hier und dort die Fäden knüpft, die Bedeutung, die uns nicht im sinnlichen Anschauen ruhen läßt, sondern dem Begrifflichen zudrängt. Vergeblich ringt der sentimentale Geist nach der Kunst naiven Gestaltens; ihn begleitet zuletzt doch immer das Gefühl vom Gleichnishaften aller Dinge. So liegt denn das Wesentliche dieser ganzen Welt, welche die Szene seines Dramas bildet, nicht in dem Realistischen und Naiven, sondern in dem Sentimentalen, der Stimmungs- und Gefühlssteigerung durch mitwirkende Naturgleichnisse.

Die unbezwingliche Freiheit, die von den Firnen leuchtet, der Ewigkeitshauch, der von den Bergen weht, das Zukunftslicht, das seine ersten Strahlen über die Menschheit sendet, das sind die Realitäten des Dramas.

Ähnlich steht es mit den Menschen dieser ideendurchleuchteten Natur. Auch hier bietet der naive homerische Mensch dem Dichter nur Anregungen. Mancherlei von seinem Gebaren, seinen patriarchalischen Lebensformen, seiner Denkweise und Sprache nimmt er herüber. Wenn er des alten Iberg Haus, in dem des Landes Väter sich versammeln, wenn er Attinghausens patriarchalische Welt schildert, so tauchen homerische Bilder vor uns auf. Und wenn Baumgarten flehend des Fischers Knie umklammert, finden wir die typische Gebärde des Hiketes wieder. Trotzdem zeigt sich auch hier derselbe Unterschied wie in der Darstellung der Natur. In der bewußten Ausprägung jener naturhaften Linien bekundet sich der gleiche idealistische Geist, der diese Bauern, Hirten und Jäger bei all ihrem Naturwesen doch wieder mit einer Besonnenheit, Beredsamkeit und anderen Eigenschaften ideeller Personen ausstattet, durch die sie über die Wirklichkeitssphäre beträchtlich erhoben, „idealisiert“ werden.

Der damit gegebene idealistische Stil des Werkes unterscheidet sich aber doch darin von dem der vorangehenden Dramen, daß hier das Ideelle mit dem Stoff weit inniger verbunden ist, daß seine Linien, wie wir sagten, dem Stoff abgelauscht sind. Dadurch wird die Idee selbst erdenhafter. Sie schwebt nicht mehr in bedeutenden Reflexionen und Intervallen durch das Drama, sondern ist in den Handlungen mit kräftigen, nahezu „Shakespearischen“ Linien ausgedrückt. So zeigt das Telldrama eine größere und belebtere Weite des Gesichtsfeldes. Während der Dichter sich in früheren Dramen hauptsächlich des Gespräches innerhalb der vier Wände bedient, um die Ereignisse draußen zu reflektieren, bringt er hier in einer ganzen Reihe von Auftritten lebendige und durchgearbeitete Massenszenen. Hier empfangen wir nicht bloß Reflexe der großen Bewegungen, sondern erleben diese selbst. Der darin ausgeprägte stärkere motorische Zug schränkt das Vorwalten des Geistigen, wie es sein Idealitätsprinzip begleitete, ein und festigt die Linien.

VII. Das Wesen des Schillerschen Dramas.

Wir können zwar das dramatische Gesamtwerk Schillers keineswegs als ein organisches Ganzes betrachten, wo jedes Drama die natürliche Entwicklungsstufe des vorangehenden darstellt. Nicht nur daß sich seine künstlerische Tendenz in oft überraschenden Wendungen bewegt; äußere bedingende Ursachen treten hinzu, die jedes Werk in der Gestalt, wie es vorliegt, mehr und minder als eine Gabe des Zufalles erscheinen lassen. Trotzdem prägen die Werke sowohl nach Gehalt wie nach Form so stark ein Eigenes aus, daß sie wie fortschreitende Entfaltungen dieses inneren Schillerschen Wesens erscheinen.

Vergegenwärtigen wir uns, um den eigentümlichen Charakter dieser Kunst tiefer zu erfassen, die Wesensformen künstlerischen Gestaltens überhaupt, wie sie durch das Verhältnis des Künstlers zur äußeren Welt bedingt sind. Die eine Form folgt aus der Fähigkeit, das in den Dingen waltende, eigene Willensleben als einen Gefühlsvorgang in sich zu erleben, sei es das Dahingleiten, -strömen, -stürzen des Wassers, das Senken und Heben der Wolken, sei es das Schwanken der Gräser im Wind, das Schwellen und Atmen des Baumes oder tausend andere Dinge. Kein Mensch, dem dieses innere Organ, diese Tastfäden des inneren Willenslebens versagt sind, kann sie durch Begriffsanstrengungen ersetzen. Er wird mit ihnen immer nur von außen an die Dinge herankommen und ihr inneres Leben sich bis zu einem gewissen Grade durch Vergleiche, Schlüsse, vermittelnde Vorstellungen verständlich machen; ähnlich wie der, welcher ohne ausgebildete Tongefühlorgane ist, sich das innerste Wesen der Musik nicht erschließen kann und sich ihm nur mit begrifflichen Hilfsvorstellungen nähert.

Da, wo dieses Organ der Willensempfindung von der Natur angelegt und durch Tätigkeit ausgebildet ist, ist die Grundbedingung des naiven oder realistischen Künstlers gegeben. Denn ihm strömen nun durch dieses Organ in der Berührung mit dem Naturleben Bewegungen über Bewegungen, Gefühle über Gefühle zu und formen sich zu Ausdrucksbildern jener Erlebnisse, die nicht Gleichnisse der Dinge sind, sondern etwas von ihrem Wesen und Leben selbst enthalten.

Was von dem realistischen Künstler überhaupt gilt, gilt ebenso von dem realistischen Dramatiker. Er besitzt jenes gleiche Organ der Willensempfindung; nur wendet er sich vornehmlich den Erscheinungen des menschlichen Lebens zu. Wo andere den Bewegungen fremden Seelenlebens mit Schlüssen und Begriffen nahekommen, erfaßt er es von innen. Doch dürfen wir diese innere Willensempfindung nicht mit den weit engeren sympathischen Gefühlen gleichsetzen. Diese nähren sich aus dem Begriff und Gefühl enger Zugehörigkeit. Nur das Verwandte erschließt sich ihnen so recht innig. Das Fremdartige stößt sie ab. Sie unterwerfen es sich durch Gedanken und Begriffe, aber sein Wesen im Innersten zu fühlen vermögen sie nicht.

Anders der realistische Dichter, der kraft jener ihm eigenen natürlichen Fähigkeit fremdes Willensleben unmittelbar in eigenen, bis in die Grundfasern seines Lebens reichenden Empfindungen spürt. Für ihn gibt es jene Schranke der Sympathie oder Antipathie nicht. Alles Lebendige und Menschliche löst in ihm innerlich mitfühlende Bewegungen aus. Wie es für den realistischen Künstler unter den Naturdingen letzten Grundes nicht schöne und häßliche, bevorzugte oder verachtete gibt, so wenig gibt es für den realistischen Dichter sympathische oder antipathische Formen des Lebens, soweit nichts als sein dichterisches Verhältnis zu ihnen in Betracht kommt. Leben ist ihm Leben, Mensch ist ihm Mensch. Nicht er leiht den Gestalten und Dingen *seinen* Puls, jene leihen ihm den ihren. Daher jene „Kälte“, die Schiller an Shakespeare so eigen berührte.

Ganz anders steht der sentimentale oder idealistische Künstler, wie wir ihn nach Schillerschem Vorbild nennen wollen, zu den Dingen. Schon die eigene innere Bewegtheit, das Rauschen des eigenen aufgeregten Blutes, die Fülle von Gedanken und Geist, die eigenen starken Willensmotive — Gaben, wie er sie als Kind einer verfeinerten, stark bewegten Epoche als Naturangebinde erhält — machen es ihm schwer oder unmöglich, auf jenes innere Leben der Dinge zu lauschen. Er findet in allem nur *seine* Bewegungen, seine Leiden und seine Lust wieder. Sein Gestaltungstrieb ist nur darauf gerichtet, seine Gefühle, Gedanken, Ideen auszuprägen und auf die Umwelt zu übertragen. Er vermag sich nicht in jenes innere vegetative Leben der Natur einzufühlen. Sie wird ihm nur Gegenstand gefühlvoller Betrachtung; sie schenkt ihm

Gedanken und Gleichnisse, und aus ihnen quellen ihm Gefühle der Sehnsucht, Liebe, Anbetung. Sein Verlangen ist nicht darauf gerichtet, faustisch in ihrem All-Leben unterzutauchen, sondern die Natur in sich hineinzuziehen und die ganze Feinheit und Klarheit seines Geistes mit ihrem freiströmenden Leben zu verbinden, Natur zu werden und doch sich als geistige Persönlichkeit zu behaupten. So werden alle Naturerscheinungen ihm nur Ausdruck und Gleichnis eines Zustandes seiner Seele; oder richtiger — er zieht sie nur so weit in den Kreis seines Gestaltens, als sie einer derartigen sentimentalen Betrachtung fähig sind, bei der die Seele aus der Natur das süße Gift der Sehnsucht saugt. So wird ihm der Sonnenuntergang Abbild eines mächtig verglühenden Heldenlebens. So bietet ihm das Meer ein Gleichnis jener elementaren Lebensmächte, die unser Schicksal tragen. So werden ihm die Berge ein Asyl der Freiheit, so wird ihm die Morgensonne zur aufstrahlenden Glorie des Freiheitstages. So leben ihm Bäume und Grotten, sprudelnde Quellen und dunkle Haine — leben ihm freilich in ganz anderem Sinne als dem realistischen Dichter.

Ähnlich verhält er sich zu dem Kreis des Menschlichen. Er leitet nicht den dunklen Willensstrom der fremden Seele in sich hinüber und vollendet so das fremde Leben in all seinen Besonderheiten wie sein eigenes: er gießt in die Schemen seiner Einbildungskraft den Glutstrom seiner eigenen Gefühle, er „leiht ihnen seinen Puls". Da, wo er nicht sympathisierend die Freuden und Leiden seiner Geschöpfe mitfühlt, benützt er sie als Mittel der Gedankenübertragung. Er formt sie, rückt sie in Licht oder Schatten, bestimmt ihre Konturen, wie es die Grundidee fordert, um zu deutlichem und umfassendem Ausdruck zu gelangen.

So stehen seine Gestalten nicht plastisch, eine jede in der ihr eigentümlichen Welt: sie ordnen sich gleichsam in wohlberechneter Verteilung von Licht und Schatten, Linie und Schwergewicht auf einer Fläche. Mit diesem Reliefcharakter des Grundbildes hängt die Art ihrer Formung zusammen. Gerade weil sie sich dem Dichter nicht von der Bildfläche des Ideenzusammenhanges ablösen und in ihrem plastischen Eigenleben vor ihn treten, erhält ihr Wesen etwas Flaches. Es entbehrt jener vollen Leibhaftigkeit, wie sie der realistische Künstler erreicht. Dafür drängt es in einem starken Kontur nach außen. In diesem sieht der Dichter es beständig vor sich. Da-

her exponieren sich idealistische Gestalten, wie die eines Dunois, Max Pikkolomini, Stauffacher, Tell, so leicht. Mit ihren ersten Worten stehen sie in dem ihnen eigentümlichen Umriß vor uns und behalten ihn im wesentlichen bei.

Ebenso bedingt das ideelle Grundbild die gesamte Gestaltung des Dramas. Sie trachtet weniger nach starken Gefühlsspannungen und -erschütterungen als nach dem vollkommenen, intensiven Ausdruck des Ideengehalts. Immer bewegt sich daher bei dem Aufbau des idealistischen Dramas der Dichter in einer Sphäre bewußter Klarheit. Während im realistischen Drama alles gleichsam von innen quellen muß und eine verknüpfende Hand, ein berechnender Geist kaum gespürt werden darf, so beeinträchtigt es den Wert einer idealistischen Schöpfung nicht, daß wir hinter ihr die Seele des Dichters spüren und in jedem Zuge seine Hand erkennen; denn Berechnung wird hier zu einer hohen künstlerischen Tugend.

Weder der Typus des realistischen noch des idealistischen Dichters, wie wir ihn gezeichnet haben, erscheint unter den neueren Dichtern rein ausgeprägt, wie ja das Leben überhaupt nicht in Kategorien aufgeht. So zeigt Goethe neben den stärksten und durchaus genialen Fähigkeiten realistischer Einfühlung in das Lebendige der Natur doch so viel Anteil an dem hochausgebildeten Geistesleben und dem verfeinerten Gefühlsleben seiner Epoche, daß er auf jene Gefühlsausprägung und Ideenübertragung nicht verzichtet. Wiegt im Anfang bei ihm das unbewußte, von innen quellende Leben der schöpferischen Ekstase vor, so nimmt mit dem reiferen Alter das „Vorwalten des Geistigen" so zu, daß seine Dichtungen den Charakter natürlichen Wachstums mehr und mehr einbüßen und einer vorwiegenden künstlerischen Berechnung, die allerdings aus unversieglichen realistischen Quellen belebt wird, Raum geben.

Selbst Shakespeare, bei dem wir das Wesen realistischer Kunst am tiefsten fühlen, läßt uns durch die naturähnliche „Kälte" seiner Gebilde den Puls seines Wesens und das Klima seiner geistigen Welt spüren.

So finden wir auch in Schiller, den wir als bedeutendsten Typus idealistischen Kunstschaffens betrachten können, eine den Durchschnitt weit überragende Kraft des realistischen Organs. Schon in den „Räubern" wird das alte Faktotum des gräflichen Hauses durch die liebevolle realistische Zeichnung zu einem kleinen Kabinettstück von eigenem Reiz; und eine Gestalt wie der Musikus Miller schiebt

jeden Zweifel an der bildnerischen Anlage des Dichters beiseite. Schließlich haben selbst seine idealistischen Gestalten ein realistisches Rückgrat. Bei einer Dunois- oder Demetriusnatur, bei einer Jeanne d'Arc oder einem Tell spüren wir nicht bloß eine begriffliche, sondern auch eine ekstatische Erfassung fremden Willenslebens. Ohne diese Fähigkeit des Außer-sich-selbst-Seins, des Aufgehens in einem anderen Leben wäre er kein Dramatiker. Aber darin liegt seine Eigenart, daß es ihn in dieser künstlerischen Ekstase nicht lange ruhen läßt, daß er ihr nicht unterworfen ist. Er wertet sie als Mittel zur Durchdringung seiner Gestalten, aber geht aus diesem dumpferen Zustand immer wieder in den einer hohen, alles überblickenden und verknüpfenden Klarheit des Geistes über. Die Berechnung, das Bewußte der Komposition waltet vor.

Der Trieb subjektiver Gefühls- und Gedankenausprägung ist hierbei oft so mächtig, daß er das bildnerische Vermögen unterjocht und die Gestalten des Dichters zuweilen nur als Sprachrohr seiner Gedanken erscheinen läßt. Überall, wo ihn eine tiefere Sympathie mit ihren Schicksalen verbindet, führt er ihre Sache wie seine eigene. Daher fürchtet der reifende Künstler, der die bildnerische Anlage gegen jenen mächtigen Trieb behaupten und stärken will, solche Sympathien als Gefahren. Er weicht ihnen mehr und mehr aus, und indem er die ganze Kraft der Seele an die vorwaltende Idee hingibt, sucht er den einzelnen Gestalten mit der „reinen Liebe des Künstlers" beizukommen. Doch auch so haben diese in der Regel mehr Nerv und Geist als Fleisch und Blut. Wenn sie sprechen, fesselt uns das Temperament ihres Gefühls und der Schwung ihres Geistes derart, daß wir mit dem Dichter oft nur hören, was sie sagen, und vergessen, was sie sind. Nicht selten scheint es, als gehörten sie zu einer Welt, wo Geist zum Geiste spricht. Wenn der Dichter der letzten Dramen auch jene geistigen Gestalten mehr an das Stoffliche zu binden strebt, wenn er sein realistisches Vermögen immer mehr in den Dienst der Ideendarstellung zwingt, so bedeutet dies keinen Abfall von seiner eigensten Kraft und Anlage. Nur die Mittel seiner Kunst und ihr Stil wandeln sich; ihr Grundwesen bleibt das gleiche.

Wenn auch die Technik Schillers, d. h. die Art, wie er sich mit dem Formproblem praktisch auseinandersetzt, von fremden The-

orien und äußeren Einwirkungen nicht unabhängig ist, so wird sie doch in erster Linie durch die Grundanlage bedingt.

Mit der ganzen Wesensrichtung des idealistischen Künstlers ist das Vorwalten innerer Stimmungen gegeben. Musikalische Grundvorstellungen sind daher bei seinen Schöpfungsakten das Ursprüngliche. Schiller hat selbst in einem Brief an Goethe[1]) diesen Zustand klar geschildert: „Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand. Dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee." Und in ähnlicher Weise schrieb er schon früher an Körner[2]): „Ich glaube, es ist nicht immer die lebhafte Vorstellung eines Stoffes, sondern oft nur ein Bedürfnis nach Stoff, ein unbestimmter Drang nach Ergießung strebender Gefühle, was Werke der Begeisterung erzeugt. Das Musikalische eines Gedichts schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze es zu machen, als der klare Begriff vom Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin." Aus diesen Stimmunaen nun erzeugen sich gewisse gefühlgetränkte, nur unklar umrissene Grundbilder, Impressionen, wie wir sie nannten, deren dramatischer Ausprägung die weitere Arbeit gilt. Hierbei hält sich der Dichter diese Grundbilder stets gegenwärtig und erneuert in sich immerfort die in ihnen schwebende musikalische Stimmung. Oft sahen wir sie so stark sein Schaffen beherrschen und auf den Ausdruck der in ihnen ruhenden Gefühle gerichtet, daß die dramatische Entwicklung, die Gestalten fordert, darüber zu kurz kam.

Schillers ganze Technik ist hierin von der des realistischen Künstlers — sagen wir Shakespeares — völlig verschieden. Während bei diesem die Vorstellungskraft tätig ist, das individuelle Leben seiner Geschöpfe in alle seine Bewegungen, Gesten und sonstige Erscheinungsformen zu verfolgen, so daß es lebendig und plastisch vor dem inneren Auge steht, lauscht Schiller vor allem dem Rhythmus der eigenen Grundgefühle. Das innere Sehen ist so wenig beim Schaffen tätig, daß Szene und Mitspieler dem Auge des Dichters oft geradezu entgleiten, ja daß die Umrisse, die Gesten, die ganze äußere Erscheinung des Sprechenden selbst sich zu verflüchtigen scheinen und nur sein Geist und Puls gespürt werden. Dieses innere

1) 18. März 1796. 2) 25. Mai 1792.

Mitfühlen bestimmt die Gestaltung so sehr, daß oft der szenische Aufbau von diesen Grundintervallen abhängig ist, nach den Lichtwerten des Grundbildes, nicht nach den Gesetzen dramatischer Trieb- und Hemmungskraft angelegt wird. So haben manche Szenen, wie wir namentlich im Orleans- und Telldrama sahen, keine eigentlich dramatische Bestimmung, sondern vorwiegend die Aufgabe, die Linien der Idee im Gesamtbilde kräftig heraustreten zu lassen. Wie bei gewissen Bildern Rembrandts erscheinen hierbei zuweilen die Personen nicht aus innerer Notwendigkeit gesetzt, sondern als Träger eines Licht- oder Farbenwertes, den der Dichter in seinem Gemälde braucht. Sehr charakteristisch ist es, wenn Schiller beim Demetriusentwurf notiert: „Das Interesse, welches Romanow und Axinia erregten, darf dem hohen Anteil an dem Demetrius nicht schaden; daher muß dieser, sobald er wieder erscheint, durch ein schönes und edles Betragen sich Gunst erwerben, der Eindruck der vorigen rührenden Szenen muß ausgelöscht werden.“ Wir können dort beobachten, wie der Dichter nun das Bild des Demetrius aufhellt und mit den lichtesten Farben übermalt: „Demetrius ist gütig wie die Sonne, und wer ihm naht, erfährt Beweise davon; keine Rachsucht, keine Raubsucht, kein Übermut.... Er verspricht Rußland einen gütigen Beherrscher.“ Es bekümmert den Dichter nicht, daß diese Aufhellung keine eigentlich zwingenden inneren Gründe hat, daß sie sogar seiner ursprünglichen Absicht, „alles Weiche und Sentimentale“ von der Demetriusgestalt fernzuhalten, widerstreitet. Es ist die alte Gefahr dieses idealistischen Verfahrens, daß die Idee die Lichtwerte der Szenen und die Linien der Charaktere bestimmt, statt daß diese den festen Kern darstellen, von dem aus sich das Bild organisiert. Doch sehen wir immer wieder diesen Mangel an konsequenter Charakterzeichnung von den ideellen Werten, der Kraft der Lichtintervalle, dem bedeutenden Zug der Linie, vielfach aufgewogen.

Das Vorwalten der Idee erklärt auch den starken Anteil des begrifflichen Vermögens an der Arbeit des Dichters. Wenn Schiller im „Demetrius“ die Zustände des bedrohten Reiches im Rahmen eines sinnlich lebendigen Dorfbildes darstellen will, so gewinnt er die Motive der Szene durch eine Art logischer und psychologischer Berechnung, die sich auf die Vorstellung von der historischen Gesamtlage und den Begriff von allgemeinen menschlichen Eigenschaf-

ten gründet. Die Wirkung des Abenteuerlichen bei dem gemeinen Volk, die Macht des Aberglaubens und fanatischen Parteigeistes, die Empfänglichkeit der Weiber für das Märchen vom Dimitri, Erbhaß der Russen gegen die Polen, Unzufriedenheit mit Boris, Furcht vor Demetrius' Waffen — das sind hier ebensoviel Scheinwerfer, die das Dunkel des Stoffes lichten, teilen und gestalten sollen. Aber da diese allgemeinen Begriffe nur flache und schemenhafte Gestalten geben können, notiert sich der Dichter weiter eine Reihe von „russischen Nationalzügen" und Sprichwörtern, die er benützen will, um den Gestalten charakteristische Farbe zu geben. Das ist nun ein Verfahren, das vom Standpunkt des Pedanten gesehen sehr wenig künstlerisch und genial anmutet. Kein Wunder, daß der treffliche Mann sich einbildet, so zu dichten sei schließlich keine Kunst. — Glücklicherweise haben wir ein Stück dieser Dorfszene selbst — offenbar nur einen ersten flüchtigen Entwurf — aber wie lebt da alles! von dem beschränkt-fanatischen Muschik bis zum ehrsamen und schwerfälligen Posadnik! Wie ist da mit ein paar leichten Strichen der Volkscharakter getroffen, daß ein Kenner wie Gottfried Keller vor dieser Szene ausrief: „Der hatte nicht nötig, nach Rußland zu gehen, um dort Studien zu machen!" [1])

So müssen wir uns bei den Notizen des Szenars und der Skizzenblätter ein für allemal sagen, daß wir an ihnen nichts als einzelne Stücke haben; aber wie sie der Dichter durch einen Akt intuitiver Gestaltung zusammenfügt und belebt, das können wir aus diesen Bruchstücken schlechterdings nicht erkennen. Wo sie der Pedant mühsam zum Mosaik zusammensetzen würde, wandelt sie der Dichter durch das Arkanum seiner schöpferischen Kraft in lebendige Gebilde um. Jedenfalls ist es für den, der sich bescheidet, auch bei diesen begrifflichen Vorarbeiten ungemein reizvoll zu beobachten: dieses Ringen der schöpferischen Licht- und Geisteskraft mit dem dunklen, chaotischen Stoff; wie der Dichter Fragen gleich Leuchtraketen emporwirft und sich in das Dunkel bohrt, noch ungewiß, ob hier oder dort der rechte Weg führt; wie Formen sich ballen und wieder auflösen, wie Linien und Farben sich allmählich herausheben und feste Gestalt ahnen lassen.

Dem Anteil des musikalischen und rhythmischen Gefühls ent-

---

1) Gustav Kettner Bd. 8, Einl. S. XXXI.

sprechen die Gestaltungsmittel, die der Dichter verwendet. Der Vers, wie er ihn sich schafft, fällt zumeist rhythmisch stark ins Ohr und ist von innerer Musik gesättigt. Daher entfaltet er sich gern zu lyrischen Prachtgebilden, in denen das Wort mit der Üppigkeit und Verschwendung der Tonwelt emporquillt. Wir haben es im einzelnen verfolgt, wie der Dichter diese Eigenart seines Verses als idealistisches Ausdrucksmittel verwertet, wie er lyrische Formen mit den dramatischen verschmilzt und das Gedankengerüst mit ihrer blühenden Anmut umkleidet, bis er dann in der Form des Chors dem Wort geradezu orchestrale und sinfonische Wirkungen abgewinnt.

Entfaltet so der Dichter in seiner Kunst vor allem diese ihm eigene Anlage des musikalischen Gefühls, so sucht er andererseits auch die dem Dramatiker unentbehrliche Kraft des inneren Sehens bewußt zu steigern. Die späteren Dramen, Braut von Messina, Tell, Demetrius überzeugen uns durch die stärkere Anschaulichkeit ihrer Sprache, durch die Zurückdrängung des monologischen Elements, durch die Erweiterung des szenischen Horizontes von dem Erfolg dieses Strebens. Ist die Eigenart des Schillerschen Stils durch das Vorwalten des inneren Rhythmus bedingt, so wird er nun durch diese Technik, bei der das Auge in höherem Maße mitschafft, sinnlich-kräftiger und fester.

Dem der Schillerschen Kunst zugrunde liegenden Bedürfnis nach Ausprägung des inneren Rhythmus mußte die Eurhythmie der antiken Linien- und Formenwelt als im Grunde verwandt und vorbildlich erscheinen. Daher spüren wir in der Formung des Ganzen, im Linienfluß der Gestalten, im Stil der Sprache ihre Schule. Daneben aber behauptet sich selbst in den Werken, die den Einfluß des antiken Stils in hohem Grade zeigen, ein durchaus anderer Geist, der dem Griechentum entgegengesetzt ist. Er strebt das geschlossene Formgefüge zu erhöhen und zu durchbrechen und aus der irdischen Immanenz des Geschehens Aus- und Durchblicke in ein transzendentes Reich der Freiheit zu schaffen. Er schmückt die Struktur des dramatischen Gebäudes mit bunten Bildern und krönt sie mit bedeutsamen Symbolen. Er liebt es, durch seine Welt das überirdische Licht eines höheren Lebens und Seins fluten zu lassen und hebt in ihm alle Linien in das Gleichnishafte. Darum ist das griechische Drama seinem Geiste nach viel realistischer, irdisch-gebundener als

diese Schöpfungen. Wir fühlen sie mehr dem Geist der Gotik verwandt, als dessen lieblichste Offenbarung uns das Orleansdrama erschien. In dieser eigenen Verschmelzung von Eurhythmie und Gefühlsgehalt, von antiker Linienharmonie und christlich-germanischer Innigkeit des Wesens liegt wohl das letzte Geheimnis der Schillerschen Kunst.

Mit der Grundanlage des Dichters hängt die Wahl der Stoffe aufs engste zusammen. Während es den realistischen Dichter zu solchen Motiven zieht, die ihm einen starken Willensstrom des Lebens erschließen, wertet der idealistische Dichter einen Stoff nach der sich darin aussprechenden Idee. Während also für jenen das Leben selbst in seinen elementaren Formen, im Kampf der Leidenschaften, im Wirrsal der Schuld, in den abenteuerlichen Vermummungen des Schicksals Gegenstand der Darstellung wird, wird alles dies für den idealistischen Dichter ein Gleichnis für die Wirkung ideeller Mächte und eine Bestätigung seiner Postulate. Daher haben alle seine Stoffe eine innere Verwandtschaft und Ähnlichkeit; denn er zieht sie an sich, weil sich in ihnen immer wieder die Grundideen seines Wesens ausdrücken.

So ist auch die Stoffwelt Schillers im Verhältnis zu Shakespeares bunter Welt verhältnismäßig sehr eng, selbst wenn wir die zahlreichen Fragmente und Entwürfe mitberücksichtigen.[1]) Dieselben Motive und Grundideen tauchen immer wieder auf.

Das Thema des großen Verbrechers steht am Anfang. Seine Wahl offenbart den instinktiven Drang des jungen Dichters; aus einer Zeit und Welt, in der Geist und Mensch zu verkrüppeln drohen, rettet er sich in die schrankenlose Freiheit der Phantasie und den Kult der Naturgröße. Die Fieskogeschichte bot ein verwandtes Motiv, eine große, königliche Natur und ein Verbrechen, groß wie sie. Auch im „Themistokles", im „Wallenstein", im Prätendentenmotiv des „Warbek" und „Demetrius" liegt das gleiche Thema von der Naturgröße des einzelnen Menschen gegenüber der Masse zugrunde. Nur geht es immer tiefere Verbindungen ein und erhält dadurch immer bedeutendere Variationen.

1) Wir folgen in ihrer Einordnung den Darlegungen von Gustav Kettner, Säkular-Ausgabe Bd. 8.

Schon im „Fiesko" tritt der Naturanspruch in Konflikt mit höheren Pflichten. Und behauptet sich in der ersten Fassung noch das selbstsüchtige cäsarische Streben, so stellt die zweite seine Überwindung dar. Im „Don Karlos" wird dieses höhere Ziel menschlicher Vollendung in leuchtender Gestalt errichtet. Hier geht eine große Natur im Dienst des Ganzen auf, und ein königlicher Jüngling lernt den Anspruch seines Herzens der Sache der Menschheit opfern. Eine neue Form großen Menschentums erscheint hier und ein neuer Weg zur Freiheit. Nicht mehr ist wie in den „Räubern" Rache und Vergeltung die Losung und das Handwerk des großen Geistes, der das Bild der Menschheit geschändet sieht, nicht mehr erhebt er sich wie im „Fiesko" in herrischer Verachtung über die gemeine Masse, noch errichtet er wie in „Kabale und Liebe" den Opfern eines nichtswürdigen Systemes Altäre: Arbeit im Dienst der Idee wird jetzt das Lebensziel; Glaube und Hoffnung erhellen den Weg, den die innere Forderung kategorisch weist. Selbst Freundschaft und Vaterliebe müssen wie in den „Maltesern" vor dieser Forderung schweigen. Ihr Anspruch und Sieg erhält in Max Pikkolomini seine klassische Gestalt.

Aber inzwischen ist dieser innere Kampf der sinnlichen und geistigen Natur, in dem der wahre und freie Mensch geboren wird, zum Nebenmotiv geworden und in ein umfassenderes Thema gemündet. Die sittliche Tat erscheint — realistischer gesehen — in der Welt zumeist nur als das Ergebnis eines gewaltigen Kampfes mit den Mächten, welche die Freiheit des Willens einschränken. Im Wallensteindrama stellt der Dichter diesen Kampf des Menschen mit dem „Schicksal" dar. In seinen Kreaturen, seinen eigenen Gedanken und Taten, den Kräften der Massen und Institutionen ballen sich diese Schicksalsmächte zu einem furchtbaren, den natürlichen Menschen trotz all seiner Größe völlig determinierenden Ganzen zusammen. Der egozentrische Wahn, diese Mächte lenken und beherrschen zu können, leidet Schiffbruch. Die Tragik des Lebens enthüllt sich und drängt uns jenem δεύτερος πλοῦς, jener schnell entschlossenen Rettung in die alles hingebende Tat, zu, wie sie Maria Stuart erlebt. „Und setzet ihr nicht das Leben ein, nie wird euch das Leben gewonnen sein!" Dieses kühn hingeworfene Wort wird jetzt zum alles überstrahlenden Motiv.

Auch in der „Braut von Messina" und im „Demetrius" waltet

das gleiche Thema, doch wird es von neuen Gedanken, die in den Vordergrund treten, variiert und vertieft. Wir sehen inzwischen nämlich den Dichter in einer Reihe von Entwürfen mit dem „Sujet des entdeckten Verbrechens" beschäftigt. Er geht hier an besonders auffälligen Lebenserscheinungen den Gesetzen nach, die in dem Schicksalskampf der Menschheit entscheiden, und verfolgt das Walten der Nemesis. So glaubt er in dem Entwurf von der „Polizei", diese Ordnung schützende, Dunkles entwirrende, Verbrechen aufdeckende Macht als ein Instrument jener überirdischen Gewalten verwerten zu können. In den „Kindern des Hauses" und in „Elfride" spürt er jenen merkwürdigen Phänomenen nach, bei denen der Verbrecher selbst aus sich heraus die Nemesis herbeiführt. Zugleich löst er in etwa gleichzeitigen Entwürfen dieses Walten der Nemesis immer mehr von dem Willen und Charakter des Menschen selbst. Alte, längst vergangene, fast vergessene Schuld wird in der „Braut in Trauer" (dem „zweiten Teil der Räuber") als fortwirkend dargestellt. Hier hilft das Streben, die Schuld durch ein wohltätiges Leben zu sühnen, nichts; und die Hoffnung, noch einen Rest des verwirkten Erdenglückes zu erlangen und die Nemesis um das Ihre zu betrügen, erweist sich als eitel. Im Blut der Nachkommen lebt die Schuld fort und führt neue furchtbare Taten herauf. „Das Leben ist der Güter höchstes nicht, der Übel größtes aber ist die Schuld." Dieses Motiv der „Braut von Messina" klingt immer vernehmlicher an; auch im Agrippinaentwurf, wo die Schuld der Mutter in den furchtbaren Taten des Sohnes fortlebt und die Nemesis gebiert.

Schon in das Stuartdrama sahen wir dieses Motiv der immanent waltenden Nemesis einfließen. Trotz eines bußfertigen Lebens ist die alte Schuld nicht gesühnt. Ein Rest von eigenem, irdischem Glücksverlangen, ein Aufwallen des Blutes ruft die Nemesis herbei und führt zu der Katastrophe, bei der jener Weg der plötzlich entschiedenen Lebens- und Willensverneinung als der rettende Ausweg in ein höheres Sein erscheint.

In der erhabensten Gestalt erscheint dieser Nemesisgedanke dann in der „Jungfrau von Orleans". Hier, wo die „Schuld" nicht dem einzelnen Charakter, sondern der Naturanlage der Menschheit aufzubürden ist, wo sie nicht in äußeren schädlichen Taten zutage tritt, sondern nur in dem Bruch eines inneren Gelübdes und der Ver-

letzung eines Charakteranspruches beruht, wirkt jene unbeirrbare und unbestechliche innere Nemesis einer Goldwage gleich, welche die leisesten inneren Schwankungen und Verfehlungen mißt. Der Charakteranspruch der Menschheit erscheint hier als das innerste Heiligtum und der göttliche Thron jener Schicksalsnemesis.

Dieser innere Anspruch bringt dann auch in der „Braut von Messina", wo sich die im Blute des Geschlechtes fortwirkende Schuld in furchtbarer, medusenhafter Erscheinung vor uns erhebt, durch heroische Tat Sühnung und Heilung der alten Gebrechen. Nicht im Zerstören beruht, das erkennen wir jetzt deutlicher, der letzte Sinn jener Nemesis, sondern im Heilen und im Schaffen neuen Lebens.

Auch den „Tell" durchdringt die Idee der Nemesis, die hier als Volks- und Naturwille waltet. Hier endlich kann sie ihre im gesunden Blut der Rasse lebende, ordnende und aufbauende Kraft aufs herrlichste entfalten, und hier endlich hellt sich das durch soviel dunkle Variationen schreitende Thema zu einem jubelnden Lied der Freiheit auf.

Doch dieser halkyonische Tag wird aufs neue von der schweren Nacht des „Demetrius" abgelöst, in der das Schicksal mit der alten Wut des entfesselten Elementes waltet, in der die unerbittlichen Blitze der Nemesis den Zaren Boris fällen und der natürliche Mensch, wie ihn Demetrius darstellt, mit all seinem Hoffen und Kämpfen verloren ist. Ganze Völker reißt diese Macht in den Strudel ihrer Wogen und Stürme, und wir würden in Grauen versinken, wenn nicht in Axinia und Romanow Sterne erschienen, die uns über dem Wüten des entfesselten Elementes den Sphärengesang des ewigen Alls ahnen ließen.

Daß diese Verdunkelung nicht nur in der Eigenart dieses einzelnen Stoffes beruht, sondern einer immer ernsteren und herberen Auffassung des Weltwesens entspringt, beweist der nahezu gleichzeitige Entwurf der „Prinzessin von Celle". Ein Stuartlos, doch ohne deren Schuld, zeigt das Leben dieser unglücklichen, reinen Fürstin, wie die, welche in dieser Welt der Schlechtigkeit und des Kaltsinnes es weder verstehen, „sich mit Klugheit der Verhältnisse Meister zu machen", noch dazu geschaffen sind, „sich mit der gewöhnlichen Passivität und Ergebung in diesen Zustand zu resignieren", dem Gemeinen und Schlechten unterliegen und untergehen. „Aber Unschuld und Seelenadel bleiben doch ein absolutes

Gut." Diese Idee durchleuchtet mit sanftem, wehmutsvollem Licht jenes stillere und innerlichere Gegenstück des „Demetrius".

Alle diese Stoffe ordnen sich so zu einem großen System und erscheinen wie ein von innerem Gesetz beherrschter Kosmos. Erst indem wir die Harmonie und den Zusammenhang dieser geistigen Welt erfassen, werden wir der Größe des Dichters gerecht, dessen Begrenzung eben in der unvergleichlichen Geschlossenheit seines Universums besteht.

Und doch erblicken wir innerhalb dieser geschlossenen, in innerem Gleichgewicht ruhenden Welt einzelne seltsame Gebilde, die uns überraschen. Nicht jene Bearbeitungen des Euripides, Shakespeare, Gozzi, Picard, die äußeren Anregungen entspringen und mit Schillers dramaturgischem Handwerk zusammenhängen, auch nicht jene dramatischen Splitter, wie der Plan zu einer Märchenoper, die Skizze einer Fortsetzung von Goethes Bürgergeneral — Arbeiten, die zwar als Nachzeichnungen oder Gelegenheitsdichtungen interessieren, aber keinerlei Probleme bieten —, sondern Stoffe, wie die „Komödie mit einem Polizeisujet", der ziemlich weit ausgeführte Entwurf der „Gräfin von Flandern" und vor allem die merkwürdigen Seedramen. Zeigten die vorangehenden Entwürfe, gleichgültig in welchem Entwicklungsstadium sie sich befanden, einen festen Ideenkern, der sie als Teile eines großen Zusammenhanges erkennen ließ, so gleichen diese Gebilde — wenn wir in unserem kosmischen Bilde bleiben — ungestalteten Nebeln, bei denen es ungewiß erscheint, ob sie sich zu festen Körpern verdichten werden oder ob sie sich auflösen und verflüchtigen werden.

Bei der Polizeikomödie ist zwar der gedankliche Zusammenhang klar. Das Nemesisthema wird hier einmal von dem Dichter nach der harmlosen Seite des Zufallsspieles gewandt. Auch bei der „Gräfin von Flandern" finden wir in der romantischen Welt des Orleansdramas Anhalts- und Vergleichspunkte. Aber noch sind die Umrisse der künstlerischen Form unbestimmt, noch ist alles fließend, weich, schemenhaft, ein Meer rührseliger, süßlicher oder trivialer Motive, die oft an Kotzebue erinnern. Die Komödie mit dem Polizeisujet wird auch bald genug von der tragischen Fassung dieses Stoffes verdrängt. Bei dem Entwurf der „Gräfin von Flandern" gibt es aber immerhin zu denken, daß der Dichter sich von 1801 bis 1804, während er jene großen Ideengemälde gestaltet, mit diesem

Stoff abgibt. Wir wissen auch sonst, wie ihn die Welt der romantischen Epen und Ritterromane anzog. „Hier ist Leben und Bewegung, und Farbe und Fülle; man wird aus sich heraus ins volle Leben, und doch wieder von da zurück in sich selbst hineingeführt; man schwimmt in einem reichen, unendlichen Element und wird seines ewigen identischen Ichs los und existiert eben deswegen mehr, weil man aus sich selbst gerissen wird. Freilich darf man hier keine Tiefe suchen und keinen Ernst; aber wir brauchen wahrlich auch die Fläche so nötig als die Tiefe, und für den Ernst sorgt die Vernunft und das Schicksal genug, daß die Phantasie sich nicht damit zu bemengen braucht." So schreibt er an Körner.[1])

Noch mehr Rätsel bergen die sogenannten Seedramen. Auf den ersten Blick scheinen sie jenen damals beliebten Allerweltsdramen, die im Urwald oder an der Küste Kamtschatkas, in westindischen Häfen oder im Reich der Inkas spielten, nur allzu nahe verwandt. Hier wie dort ein Gemisch von schaumigen Motiven des bürgerlichen Rührstückes und exotischem Gewürz, ein Wallen und Schweben schemenhafter Formen. Und doch deutet sich hier und da etwas an wie ein selbständiger, sich gestaltender Kern. Wie groß und fruchtbar erscheint der Gedanke, den Ozean zur Bühne zu machen und auf ihr Fäden, die eine Welt umspannen, zu verknüpfen! „Das Schiff als eine Heimat, als eine eigene Welt. Seine spurlose Bahn" notiert der Dichter, und etwas wie eine große, symbolisch fruchtbare Impression taucht vor uns auf. „Charakter eines großen Seemannes, der auf dem Meer alt geworden, die Welt durchsegelt und alles erlebt hat", heißt es an anderer Stelle und deutet neue, große Wesensformen an. Selbst das Seeräubermotiv wird bedeutend umrissen: „Wilde und ungeheure Naturen sind der Gegenstand, eine abgeschlossene Existenz unter eigenen strengen Notgesetzen, Gerechtigkeit, Gleichheit." Nach Kotzebue schmecken diese Linien nicht. Selbst wenn diese Gebilde schemenhaft geblieben wären, wenn sie nichts bedeuteten als Randzeichnungen müßiger Stunden, etwas ist doch in ihnen, was sie gegen pedantische Kritik feit und Ehrfurcht heischt.

Jedes Drama findet seine wahre Vollendung erst durch die Darstellung auf der Bühne. Aber nur da wird die Szene zum höchsten

1) Vgl. Gustav Kettner Bd. 8, S. 264.

und vollkommensten Interpreten des Dichters, wo sie nichts als Offenbarung seiner Stilformen erstrebt und auf alles, was diesen widerspricht, entschieden verzichtet.

Der Stil der Schillerschen Dramen bedingt es, daß ihre Darstellung, wenn sie dem inneren Leben der Dichtungen genügen soll, von der des realistischen Dramas streng unterschieden werden muß. Während dort die Geschlossenheit und Wirkung des Spieles davon abhängt, daß alle charakteristischen Züge, mit denen der Dichter seine Gestalten ausgestattet hat, Leben und Blut gewinnen, kann die Darstellung den Schillerschen Gestalten nur gerecht werden, wenn sie die Kraftlinie ihres Wesens erfassen läßt und den Rhythmus, in dem und durch den sie leben, unverkümmert mitteilt. Wollte man ihn auflösen oder naturalistisch verwischen, so würde man diese Gestalten selbst zerstören. Es würden Wesen daraus, die nicht genug Fleisch und Blut hätten, um auf realem Boden zu atmen, noch genug Stil, um ihn vergessen zu lassen und als Krafteinheiten zu wirken.

Daher wird von dem Darsteller nicht verlangt, daß er das Individuelle ausdrücke, die Gestalten plastisch und leibhaftig mache, ihre Worte und Handlungen mit charakteristischen Nebentönen ausstatte und hier und da naturalistische Lichter aufsetze; er soll im Gegenteil das Individuelle in sich auslöschen, seine Seele mit dem Rhythmus großer, allgemein-menschlicher Gefühle erfüllen. Die Größe seines Spieles wird nicht von dem Außer-sich-Sein, dem Eingehen in eine andere Individualität, sondern von dem stärksten In-sich-Gehen, dem „Zusammennehmen seines besten, feinsten Wesens“ [1]) abhängen. In Sprache und Phrasierung, in Gebärde und Bewegung muß sich der große Zug der Schillerschen Gestalten offenbaren. Die Wucht des Dunois, die inbrünstige Kraft der Jungfrau, das Begeisterungsfeuer des Marquis Posa, die herbe Größe Tells müssen durch die innerliche Konzentration auf einen Hauptzug gewonnen werden. E i n e Leidenschaft, e i n Wollen, e i n Ethos oder Pathos muß jene Gestalten ganz erfüllen und in einem eindrucksvollen Kontur nach außen drängen. Nur so wird der eigentümliche Vorteil, den dieser idealistische Stil der lebensvolleren plastischen Gestaltung gegenüber besitzt, offenbar und wirksam. Und nur so

1) Vgl. Schiller an Goethe, Br. 277.

wird der Darsteller der Gefahr jenes berüchtigten Theaterpathos, das in dem Stimmaufwand das Wesentliche sieht, entgehen und in der Sprache den Ausdruck eines Edelmenschentumes fühlen lassen.

Daß neben den idealistischen Hauptpersonen, deren Gestalt die Stilwelt des Dramas trägt, die untergeordneten gleichfalls einer gewissen Stilisierung bedürfen und ein naturalistisches Spiel zurückweisen, daß weiterhin die ganze Darstellung mit allem Nebenwerk dem rhythmischen Charakter der Hauptgestalten entsprechen muß und in das Spiel keinerlei Naturalismen eingemischt werden dürfen, erscheint als selbstverständliche Folgerung. Und doch wird gerade in dieser Hinsicht oft gefehlt. Wenn z. B. auf einer königlichen Bühne Hedwig im dritten Akt des „Tell" an den Waschtrog gestellt wird und ein schmutziges Etwas erschreckend natürlich bearbeitet — Schiller läßt sie mit „einer häuslichen Arbeit" beschäftigt sein —, wenn sie damit das wohlgemeinte Bestreben verbindet, ihre Rhythmen zu dem Charakter ihrer höchst trivialen Arbeit herabzustimmen, so zeigt schon dieser eine Zug ein völliges Verkennen der Stilforderung. Und ebenso abgeschmackt ist es — ich sage besser: war es —, wenn Tell in derselben Szene sich als biederer Familienvater behaglich gehen ließ und mit Hms und ähnlichen Naturtönen seine Verse würzte, wenn aus der Frießhard-Leuthold-Szene eine groteske Farce gemacht wurde und jene höchst entbehrlichen Hildegard, Mechthild und Elsbeth[1]) sich wie Hauptmannsche Dorfweiber gebärdeten. Diese und ähnliche Naturalismen verstoßen gegen das erste Stilgesetz, welches besagt, daß alles Gröbere zurückbleiben muß, daß nur das Geistige von dem dünnen Element getragen werden kann.

So darf auch die Inszenierung keine Wirkungen erstreben, die diesem Stil wesensfremd sind. Falsch ist es, wenn sie durch naturalistische Ausgestaltung der Szenenbilder Ersatz leisten will für den Mangel an Wirklichkeit, den diese Gestalten an sich tragen. Dieses Streben wird immer fruchtlos bleiben und um so absurder wirken, je konsequenter es erscheint. Je naturalistischer die Umgebung von Stauffachers Haus gestaltet ist, je „echter" die Schweizerstube des

1) Bekanntlich hat sie Schiller bei der Rollenbesetzung — den Verhältnissen der Weimarer Bühne entsprechend — nachträglich kreiert, um drei noch übrige Schauspielerinnen „mit Anteil in das Stück zu ziehen, weil sie nicht gern Statisten machten" (an Goethe, Br. 959).

Walter Fürst ist, je näher die übrigen Prospekte der täuschenden Wirkung eines Panoramas kommen, um so größer wird der Gegensatz der Umwelt zu den Gestalten, die eben nicht wirklich sind, um so blasser und kraftloser werden diese Gestalten selbst. Und je mehr dies die Darsteller dazu verleitet, jene Gestalten durch eine Art individueller Retusche der Umwelt anzupassen, um so brüchiger wird der Stil des Ganzen.

Nur eins rettet aus diesen Verwirrungen, der eiserne Grundsatz, daß alles in Szene und Darstellung dem Stil der Dramen angepaßt werden muß. Dieser Grundsatz kann aber nur befolgt werden, wenn die Aufführung den Anforderungen an plastische Verwirklichung, anstatt sie zu begünstigen, entgegenarbeitet und eine gewisse Reliefwirkung anstrebt, bei der allein das eigentümliche Leben der Gestalten bestehen kann. Ein derartiger Darstellungsstil fordert in erster Linie vollen Verzicht auf eine naturalistische Gestaltung der Umwelt. Die Prospekte bedürfen statt dessen der Stilisierung; sie müssen eher eintönig, wenn auch nicht ohne Größe sein, als das Auge reich beschäftigen. So denken wir uns auch die Innenräume auf ein einfaches Raum- und Farbenintervall gestimmt, Fläche zugunsten der Reliefwirkung bevorzugt, Raumtiefe gespart, alles zerstreuende Detail, alles Genrehafte, alle naturalistischen Lichteffekte gemieden. Die Szene erstrebe nicht eine Vortäuschung der Wirklichkeit, sondern entferne von ihr und lasse die Buntheit des Wirklichen vergessen. Der Mensch muß hier herrschen und der Umwelt und Natur gegenüber mit allen Mitteln ins Typische erhöht werden. Gelingt es dem Inszenierenden so, den großen geistigen Kontur der Handlung herauszuarbeiten und die Ideen zu großzügiger Gestaltung zu bringen, waltet in alledem nicht kleinliche Berechnung, sondern ein großer, dem Wesentlichen zugewandter Sinn, so wird die Darstellung jene Atmosphäre schaffen, in der die Schillerschen Gestalten, die jetzt zum Teil auf der Bühne verkümmern, ihr eigentliches Leben entfalten werden.

Doch vielleicht hält man uns entgegen, daß wir Schillerscher sind als Schiller selbst, daß ein Darstellungsstil, wie wir ihn fordern, sich von der Bühnenerscheinung, wie sie Schiller sah und gut hieß, erheblich unterscheiden würde, daß er selbst gelegentlich Augen und Sinne reich beschäftigt und in seinen Weisungen keineswegs darauf bedacht ist, bei der Aufführung eine so scharfe Grenze zwischen

Stil und Naturalismus zu ziehen. — Doch Schiller entstellte auch den Rhythmus des Karlosdramas in eine hinkende Prosa und löste den Chor der „Braut von Messina“ in einzelne Sprecher auf. Er rechnete mit der Bühne seiner Zeit und paßte sich ihren Bedingungen an. Aber nichts beweist, daß das innere Bild der Seele sich mit jener Bühnenerscheinung deckte. Aus den Werken selbst spricht eine höhere Form mit gebieterischer Forderung. Und gelegentlich enthüllt auch ein Wort diesen inneren Anspruch. Wenn er den Chor schafft, so versetzt er sich, wie er sagt, „von der wirklichen Bühne auf eine mögliche“. Und mit einer tiefer begründeten Souveränität, als sie der Dichter der Räuber dem theatralischen Schauplatz gegenüber ausspielte, stellt er der Bühnentechnik seiner und unserer Zeit seine Bedingungen: „Was die Kunst [der Bühne] noch nicht hat, das soll sie erwerben; der zufällige Mangel an Hilfsmitteln darf die schaffende Einbildungskraft des Dichters nicht beschränken. Das Würdigste setzt er sich zum Ziel, einem Ideal strebt er nach; die ausübende Kunst mag sich nach den Umständen bequemen.“ [1]) Solange jedenfalls diese Forderungen unerfüllt bleiben, wird die Bühnendarstellung nur ein Schattenbild der inneren großen Form dieser Dramen bieten, und nur dem geistigen Auge werden sich auf erhöhter Szene jene Bilder aus dem Kampf „der mit dem Schicksal ringenden Menschheit“ vollenden.

1) Über den Gebrauch des Chors Bd. 16, S. 118.

Druck von B. G. Teubner in Leipzig.

Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens



Geheftet M. 1.—, in Leinw. geb. M. 1.25

in Leipzig und Berlin

Verzeichnis der bisher erschienenen Bände innerhalb der Wissenschaften alphabetisch geordnet

I. Religion und Philosophie.

Ästhetik. Von Prof. Dr. R. Hamann. (Bd. 345.)

Aufgaben und Ziele des Menschenlebens. Von Dr. J. Unold. 4. Aufl. (Bd. 12.)

Bergson, Henri, der Philosoph moderner Relig. Von Pfarrer Dr. E. Ott. (Bd. 480.)

Berkeley siehe Locke, Berkeley, Hume.

Buddhas Leben und Lehre. Von weil. Prof. Dr. R. Pischel. 2. Aufl. von Prof. Dr. H. Lüders. Mit 1 Taf. (Bd. 109.)

Calvin, Johann. Von Pfarrer Dr. G. Sodeur. Mit Bildn. (Bd. 247.)

Christentum. Aus der Werdezeit des Chr. Von Prof. Dr. J. Geffcken. 2. Aufl. (Bd. 54.)

Christentum und Weltgeschichte. Von Prof. D. Dr. K. Sell. 2 Bde. (Bd. 297, 298.)

— siehe Jesus, Mystik im Christentum.

Einführung in die Philosophie, Theologie, Psychologie siehe Philosophie, Theologie, experimentelle Psychologie.

Entstehung der Welt und der Erde nach Sage u. Wissenschaft. Von Prof. Dr. M. B. Weinstein. 2. Aufl. (Bd. 223.)

Ethik. Grundzüge der E. Von E. Wentscher. (Bd. 397.)

— siehe auch Aufgaben und Ziele des Menschenlebens, sittliche Lebensanschauungen, Willensfreiheit.

Freimaurerei, Die. Anschauungswelt u. Geschichte. Von Geh. Archivrat Dr. L. Keller. (Bd. 463.)

Heidentum siehe Mystik.

Hume siehe Locke, Berkeley, Hume.

Hypnotismus und Suggestion. Von Dr. E. Trömner. 2. Aufl. (Bd. 199.)

Jesuiten, Die. Eine histor. Skizze. Von Prof. D. H. Boehmer. 3. Aufl. (Bd. 49.)

Jesus und seine Zeitgenossen. Geschichtliches und Erbauliches. Von Pastor C. Bonhoff. (Bd. 89.)

— **Wahrheit und Dichtung im Leben Jesu.** Von Pfarrer D. Dr. P. Mehlhorn. 2. Aufl. (Bd. 137.)

— **Die Gleichnisse Jesu.** Von Prof. D. Dr. H. Weinel. 3. Aufl. (Bd. 46.)

Israelit. Religion. Die Grundzüge der israel. Religionsgeschichte. V. weil. Prof. Dr. Fr. Giesebrecht. 2. Aufl. (Bd. 52.)

Kant, Immanuel. Darstellung und Würdigung. Von Prof. Dr. O. Külpe. 3. Aufl. Mit Bildn. (Bd. 146.)

Locke, Berkeley, Hume, Die großen englischen Philosophen. Von Dr. P. Thormeyer. (Bd. 481.)

Luther im Lichte der neueren Forschung. Ein krit. Bericht. Von Prof. D. H. Boehmer. 3. Aufl. Mit 2 Bildn. (Bd. 113.)

Mechanik des Geisteslebens. Von Prof. Dr. M. Verworn. 3. Aufl. Mit 18 Fig. (Bd. 200.)

Mission, Die evangelische. Von Pastor S. Baudert. (Bd. 406.)

Mystik im Heidentum und Christentum. Von Prof. Dr. Edv. Lehmann. (Bd. 217.)

Mythologie, Germanische. Von Prof. Dr. J. von Negelein. 2. Aufl. (Bd. 95.)

Naturphilosophie, Die moderne. Von Dr. J. M. Verweyen. (Bd. 491.)

Palästina und seine Geschichte. Von Prof. Dr. H. Frh. v. Soden. 3. Aufl. Mit 2 Karten, 1 Plan u. 6 Ansichten. (Bd. 6.)

— **Palästina und seine Kultur in fünf Jahrtausenden.** Von Dr. P. Thomsen. Mit 36 Abb. (Bd. 260.)

Paulus, Der Apostel, u. sein Werk. Von Prof. Dr. E. Vischer. (Bd. 309.)

Philosophie, Die. Von Realschuldir. H. Richert. 2. Aufl. (Bd. 186.)

— **Einführung in die Philosophie.** Von Prof. Dr. R. Richter. 3. Aufl. von Dr. M. Brahn. (Bd. 155.)

— **Führende Denker.** Geschichtl. Einleitung in die Philosophie. Von Prof. Dr. J. Cohn. 2. Aufl. Mit 6 Bildn. (Bd. 176.)

— siehe auch Weltanschauung.

Philosophie der Gegenwart, Die, in Deutschland. Von Prof. Dr. O. Külpe. 6. Aufl. (Bd. 41.)

Psychologie. Einführung in die Ps. Von Prof. Dr. E. von Aster. (Bd. 402.)
— siehe Seele des Menschen.
— siehe Mechanik d. Geisteslebens, Hypnotismus u. Suggestion.
Psychologie des Kindes. Von Prof. Dr. R. Gaupp. 3. Aufl. Mit 18 Abb. (Bd. 213.)
Psychologie des Verbrechens. Von Dr. P. Pollitz. (Bd. 248.)
Psychologie. Einführung in die experimentelle P. Von Dr. N. Braunshausen. Mit Abbildungen im Text. (Bd. 484.)
— siehe auch Pädagogik.
Religion. Die Stellung der R. im Geistesleb. V. Lic. Dr. P. Kalweit. (Bd. 225.)
— Die Religion der Griechen. Von Prof. Dr. E. Samter. (Bd. 457.)
— Religion und Naturwissenschaft in Kampf und Frieden. Von Dr. A. Pfannkuche. 2. Aufl. (Bd. 141.)
— Die relig. Strömungen der Gegenwart. Von Superintend. D. A. H. Braasch. 2. Aufl. (Bd. 66.)
Rousseau. Von Prof. Dr. P. Hensel. 2. Aufl. (Bd. 180.)
Schopenhauer. Von Realschuldir. H. Richert. 2. Aufl. (Bd. 81.)
Seele des Menschen. Die. Von Prof. Dr. J. Rehmke. 4. Aufl. (Bd. 36.)
— siehe auch Psychologie.
Sittliche Lebensanschauungen der Gegenwart. Von weil. Prof. Dr. O. Kirn. 2. Aufl. (Bd. 177.)
— siehe auch Ethik.
Sozialismus siehe VI.
Spencer, Herbert. Von Dr. K. Schwarze. Mit Bildnis. (Bd. 245.)
Staat und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis seit der Reformation. Von Dr. A. Pfannkuche. (Bd. 485.)
Testament, Neues. Der Text des N. T. nach seiner geschichtl. Entwicklung. Von Div.-Pfarrer A. Pott. Mit 8 Taf. [(Bd. 134.)
— siehe auch Jesus.
Theologie. Einführung in die Theologie. Von Pastor M. Cornils. (Bd. 347.)
Untergang der Welt und der Erde nach Sage und Wissenschaft. Von Prof. Dr. M. B. Weinstein. (Bd. 470.)
Weltanschauung, Griechische. Von Prof. Dr. M. Wundt. (Bd. 329.)
Weltanschauungen, Die, der großen Philosophen der Neuzeit. Von weil. Prof. Dr. L. Busse. 5. Aufl., herausg. von Prof. Dr. R. Falckenberg. (Bd. 56.)
— siehe auch Philosophie.
Willensfreiheit. Das Problem der W. Von Prof. Dr. G. F. Lipps. (Bd. 383.)
— siehe auch Ethik.

II. Pädagogik und Bildungswesen.

Amerikanisches Bildungswesen siehe Techn. Hochschulen, Universitäten, Volksschule.
Bildungswesen, Das deutsche, in seiner geschichtlichen Entwicklung. Von weil. Prof. Dr. Fr. Paulsen. 3. Aufl. Von Prof. Dr. W. Münch. (Bd. 100.)
Deutsches Ringen nach Kraft und Schönheit. Aus den literar. Zeugn. eines Jahrh. gesammelt. Von Turninspektor K. Möller. 2 Bde. Bd. II in Vorb. (Bd. 188, 189.)
Erziehung zur Arbeit. Von Prof. Dr. Edv. Lehmann. (Bd. 459.)
Erziehung, Moderne, in Haus und Schule. Von J. Tews. 2. Aufl. (Bd. 159.)
— siehe auch Großstadtpädagogik.
Fortbildungsschulwesen, Das deutsche. Von Dir. Dr. F. Schilling. (Bd. 256.)
Fröbel, Friedrich. Leben und Wirken. Von Dr. Joh. Prüfer. (Bd. 82.)
Großstadtpädagog. V. J. Tews. (Bd. 327.)
— siehe Erzieh., Schulkämpfe d. Gegenw.
Herbarts Lehren und Leben. Von Pastor Dr. O. Flügel. 2. Aufl. (Bd. 164.)
Hilfsschulwesen. Von Rektor Dr. B. Maennel. (Bd. 73.)
Hochschulen s. Techn. Hochschulen u. Univ.
Jugendfürsorge, Die öffentliche. Von Waisenhausdirektor Dr. J. Petersen. 2 Bde. (Bd. 161, 162.)
Jugendpflege. Von Fortbildungsschullehrer W. Wiemann. (Bd. 434.)
Knabenhandarbeit, Die, in der heutigen Erziehung. Von Sem.-Dir. Dr. A. Pabst. Mit 21 Abb. u. Titelbild. (Bd. 140.)
Lehrerbildung siehe Volksschule und Lehrerbildung der Ver. Staaten.
Leibesübungen siehe V.
Mädchenschule, Die höhere, in Deutschland. Von Oberlehrerin M. Martin.
Mittelschule s. Volks- u. Mittelsch. [(Bd. 65.)
Pädagogik, Allgemeine. Von Prof. Dr. Th. Ziegler. 4. Aufl. (Bd. 33.)
Pädagogik, Experimentelle, mit bes. Rücks. auf die Erzieh. durch die Tat. Von Dr. W. A. Lay. 2. Aufl. Mit 2 Abb. (Bd. 224.)
— siehe Erziehung, Großstadtpädagogik, Psychologie des Kindes und Einführung i. d. experimentelle Psychologie. Abt. I.
Pestalozzi. Leben und Ideen. Von Prof. Dr. P. Natorp. 2. Aufl. (Bd. 250.)
Rousseau. Von Prof. Dr. P. Hensel. 2. Aufl. (Bd. 180.)
Schule siehe Fortbildungs-, Hilfsschulwes., Hoch-, Mädchen-, Mittel-, Volksschule.
Schulhygiene. Von Prof. Dr. L. Burgerstein. 3. Aufl. Mit 33 Fig. (Bd. 96.)
Schulkämpfe der Gegenwart. Von J. Tews. 2. Aufl. (Bd. 111.)
— siehe Erziehung, Großstadtpäd.
Schulwesen. Geschichte des deutschen Sch. Von Oberrealschuldir. Dr. K. Knabe. (Bd. 85.)

III. Sprache, Literatur, Bildende Kunst und Musik.

G *) Auf Wunsch auch in Halbpergamentbänden zu M. 2.—

IV. Geschichte, Kulturgeschichte und Geographie.

*) Auf Wunsch auch in Halbpergamentbänden zu M. 2.—

Australien und Neuseeland. Land, Leute und Wirtschaft. Von Prof. Dr. R. Schachner. (Bd. 366.)

Bauernhaus. Kulturgeschichte des deutschen B. Von Reg.-Baumeister Chr. Ranck. 2. Aufl. Mit 70 Abb. (Bd. 121.)

Bauernstand. Geschichte des deutschen B. Von Prof. Dr. H. Gerdes. Mit 21 Abb. (Bd. 320.)

Bismarck und seine Zeit. Von Dr. V. Valentin. (Bd. 500.)

Buchgewerbe. Das B. und die Kultur. Mit 1 Abb. (Bd. 182.)
— siehe auch Schrift- und Buchwesen.

Byzantinische Charakterköpfe. Von Privatdoz. Dr. K. Dieterich. Mit 2 Bildn. (Bd. 244.)

Charakterbilder aus deutscher Geschichte siehe Von Luther zu Bismarck.

Deutsch: Deutsches Bauernhaus s. Bauernhaus.— Deutscher Bauernstand s. Bauernstand. — Deutsches Dorf s. Dorf. — Deutsche Einheit s. Vom Bund zum Reich. — Deutsches Frauenleben s. Frauenleben. — Deutsche Geschichte s. Geschichte. — Deutscher Handel s. Handel .— Deutsches Haus s. Haus. — Deutsche Kolonien s. Kolonien. — Deutsche Sprache s. Sprache. Abt. III. — Deutsche Städte s. Städte. — Deutsche Verfassung, Verfassungsrecht s. Verfassung, Verfassungsrecht. — Deutsche Volksfeste, Volksstämme, Volkstrachten s. Volksfeste. — Deutsches Wirtschaftsleben s. Wirtschaftsleben usw.

Deutschtum im Ausland, Das. Von Prof. Dr. R. Hoeniger. (Bd. 402.)

Dorf. Das deutsche. Von R. Mielke. 2. Aufl. Mit 51 Abb. (Bd. 192.)

Englands Weltmacht in ihrer Entwicklung vom 17. Jahrhundert bis auf unsere Tage. Von Prof. Dr. W. Langenbeck. 2. Aufl. Mit 19 Bildn. (Bd. 174.)

Entdeckungen, Das Zeitalter der. Von Prof. Dr. S. Günther. 3. Aufl. Mit 1 Weltkarte. (Bd. 26.)

Familienforschung. Von Dr. E. Devrient. (Bd. 350.)

Frauenbewegung. Die moderne. Ein geschichtlicher Überblick. Von Dr. K. Schirmacher. 2. Aufl. (Bd. 67.)

Frauenleben, Deutsches, im Wandel der Jahrhunderte. Von Dr. Ed. Otto. (Bd. 45.)

Friedrich der Große. Von Prof. Dr. Th. Bitterauf. 2. Aufl. (Bd. 246.)

Gartenkunst. Geschichte d. G. Von Reg.-Baumeister Chr. Ranck. Mit 41 Abb. (Bd. 274.)

Germanische Heldensage siehe Heldensage.

Germanische Kultur in der Urzeit. Von Prof. Dr. G. Steinhausen. 2. Aufl. Mit 13 Abb. (Bd. 75.)

Geschichte, Deutsche siehe Von Luther zu Bismarck, Friedrich der Große, Restauration u. Revolution, Von Jena bis zum Wiener Kongreß, Revolution (1848), Reaktion u. neue Ära, Vom Bund zum Reich, Moltke, Bismarck.

Griechentum. Seine Entwicklung bis zur römischen Kaiserzeit. Von Prof. Dr. R. von Scala. (Bd. 471.)

Griechische Städte. Kulturbilder aus gr. St. Von Oberlehrer Dr. E. Ziebarth. 2. Aufl. Mit 23 Abb. u. 2 Tafeln. (Bd. 131.)

Handel. Geschichte des Welthandels. Von Prof. Dr. M. G. Schmidt. 2. Aufl. (Bd. 118.)
— **Geschichte des deutschen Handels.** Von Prof. Dr. W. Langenbeck. (Bd. 237.)

Handwerk, Das deutsche, in seiner kulturgeschichtlichen Entwicklung. Von Dir. Dr. E. Otto. 4. Aufl. Mit 27 Abb. (Bd. 14.)

Haus, Das deutsche, und sein Hausrat. Von Prof. Dr. R. Meringer. Mit 106 Abb. (Bd. 116.)

Heldensage, Die germanische. Von Dr. J. W. Bruinier. (Bd. 486.)

Holland siehe Städtebilder, Historische.

Japaner, Die, in der Weltwirtschaft. Von Prof. Dr. K. Rathgen. 2. Aufl. (Bd. 72.)

Jesuiten, Die. Eine histor. Skizze. Von Prof. Dr. H. Boehmer. 3. Aufl. (Bd. 29.)

Internationale Leben, Das, der Gegenwart. Von A. H. Fried. Mit 1 Tafel. (Bd. 226.)

Island, das Land und das Volk. Von Prof. Dr. P. Herrmann. Mit 9 Abb. (Bd. 461.)

Kalender siehe Abt. V.

Kolonien, Die deutschen. (Land und Leute.) Von Dr. A. Heilborn. 3. Aufl. Mit 26 Abb. u. 2 Karten. (Bd. 98.)
— **Unsere Schutzgebiete nach ihren wirtschaftl. Verhältnissen.** Von Dr. Chr. G. Barth. (Bd. 290.)

Krieg, Der, im Zeitalter des Verkehrs und der Technik. Von Major A. Meyer. Mit 3 Abb. (Bd. 271.)
— **Vom Kriegswesen im 19. Jahrhundert.** Von Major O. v. Sothen. Mit 9 Übersichtskarten. (Bd. 59.)
— siehe auch Seekrieg.

Mensch und Erde. Skizzen von den Wechselbeziehungen zwischen beiden. Von weil. Prof. Dr. A. Kirchhoff. 4. Auflage. (Bd. 31.)

Mittelalterliche Kulturideale. Von Prof. Dr. V. Vedel. 2 Bde.
Bd. I: Heldenleben. (Bd. 292.)
Bd. II: Ritterromantik. (Bd. 293.)

Moltke. Von Kaiserl. Ottoman. Major im Generalstab F. C. Endres. (Bd. 415.)

Münze, Die, als historisches Denkmal sowie ihre Bedeutung im Rechts- und Wirtschaftsleben. Von Prof. Dr. A. Luschin v. Ebengreuth. Mit 53 Abb. (Bd. 91.)
— siehe auch Geld. Abt. VI.

V. Mathematik, Naturwissenschaften und Medizin.

Licht, Das, und die Farben. Von Prof. Dr. L. Graetz. 3. Aufl. Mit 117 Abb. (Bd. 17.)
Luft, Wasser, Licht und Wärme. Neun Vorträge aus dem Gebiete der Experimentalchemie. Von Prof. Dr. R. Blochmann. 4. Aufl. Mit 115 Abb. (Bd. 5.)
Luftstickstoff, Der, und seine Verwertung. Von Prof. Dr. K. Kaiser. Mit 13 Abb. (Bd. 313.)
Mathematik, Praktische. Von Dr. R. Neuendorff. I. Teil: Graphisches u. numerisches Rechnen. Mit 62 Fig. u. 1 Tafel. (Bd. 341.)
— **Naturwissenschaften und M. im klassischen Altertum.** Von Prof. Dr. Joh. L. Heiberg. (Bd. 370.)
— **Mathematische Spiele.** Von Dr. W. Ahrens. 2. Aufl. Mit 70 Fig. (Bd. 170.)
Mechanik. Von Kais. Geh. Reg.-Rat A. v. Ihering. 2 Bde.
Bd. I: Die Mechanik der festen Körper. Mit 61 Abb. (Bd. 303.)
Bd. II: Die Mechanik der flüssigen Körper. Mit 34 Abb. (Bd. 304.)
Meer. Das M., seine Erforschung und sein Leben. Von Dr. O. Janson. 3. Aufl. Mit 40 Fig. (Bd. 30.)
Mensch. Entwicklungsgeschichte des M. Von Dr. A. Heilborn. Mit 60 Abb. (Bd. 388.)
— **Mensch d. Urzeit, Der.** Vier Vorlesung. aus der Entwicklungsgeschichte des Menschengeschlechtes. Von Dr. A. Heilborn. 2. Aufl. Mit zahlr. Abb. (Bd. 62.)
— **Der vorgeschichtl. Mensch** siehe Eiszeit.
— **Mensch u. Erde.** Skizzen von den Wechselbeziehungen zwischen beiden. Von weil. Prof. Dr. A. Kirchhoff. 4. Aufl. (Bd. 31.)
— **Mensch u. Tier. Der Kampf zwischen Mensch und Tier.** Von Prof. Dr. K. Eckstein. 2. Aufl. Mit 51 Fig. (Bd. 18.)
Menschlicher Körper. Bau und Tätigkeit des menschl. K. Von Prof. Dr. H. Sachs. 3. Aufl. Mit 37 Abb. (Bd. 32.)
— siehe auch Anatomie, Blut, Herz, Nervensystem, Sinne, Verbildungen.
Moleküle — Atome — Weltäther. Von Prof. Dr. G. Mie. 3. Aufl. Mit 27 Fig. (Bd. 58.)
Mond, Der. Von Prof. Dr. J. Franz. Mit 31 Abb. (Bd. 90.)
Natur und Mensch. Von Direktor Prof. Dr. M. G. Schmidt. Mit 19 Abb. (Bd. 458.)
Naturlehre. Die Grundbegriffe der modernen N. Von Prof. Dr. F. Auerbach. 3. Aufl. Mit 79 Fig. (Bd. 40.)
Naturphilosophie, Die moderne. Von J. M. Verweyen. (Bd. 491.)
Naturwissenschaften im Haushalt. Von Dr. J. Bongardt. 2 Bde.
I. Teil: Wie sorgt die Hausfrau für die Gesundheit der Familie? Mit 31 Abb. (Bd. 125.)
II. Teil: Wie sorgt die Hausfrau für gute Nahrung? Mit 17 Abb. (Bd. 126.)
Naturwissenschaften und Mathematik im klassischen Altertum. Von Prof. Dr. Joh. L. Heiberg. (Bd. 370.)
Naturwissenschaft und Religion. N. und R. in Kampf und Frieden. Ein geschichtlicher Rückblick. Von Dr. A. Pfannkuche. 2. Aufl. (Bd. 141.)
Naturwissenschaften und Technik. Am sausenden Webstuhl der Zeit. Übersicht über Wirkungen der Entwicklung der N. und T. auf das gesamte Kulturleben. Von Prof. Dr. W. Launhardt. 3. Aufl. Mit 16 Abb. (Bd. 23.)
Nerven. Vom Nervensystem, seinem Bau und seiner Bedeutung für Leib und Seele in gesundem und krankem Zustande. Von Prof. Dr. R. Zander. 2. Aufl. Mit 27 Fig. (Bd. 48.)
Optik siehe Auge, Brille, Licht u. Farbe, Mikroskop, Spektroskopie, Stereoskop, Strahlen.
Organismen. Die Welt der O. In Entwicklung und Zusammenhang dargestellt. Von Prof. Dr. K. Lampert. Mit 52 Abb. (Bd. 236.)
— siehe auch Lebewesen.
Pflanzen. Das Werden und Vergehen der Pfl. Von Prof. Dr. P. Gisevius. Mit 24 Abb. (Bd. 173.)
— **Vermehrung und Sexualität bei den Pflanzen.** Von Prof. Dr. E. Küster. Mit 38 Abb. (Bd. 112.)
— **Die fleischfressenden Pflanzen.** Von Dr. A. Wagner. Mit 82 Abb. (Bd. 344.)
— **Unsere Blumen und Pflanzen im Garten.** Von Prof. Dr. U. Dammer. Mit 69 Abb. (Bd. 360.)
— **Unsere Blumen und Pflanzen im Zimmer.** Von Prof. Dr. U. Dammer. Mit 65 Abb. (Bd. 359.)
— siehe auch Lebewesen.
Pflanzenwelt des Mikroskops, Die. Von Bürgerschullehrer E. Reukauf. Mit 100 Abb. (Bd. 181.)
Photochemie. Von Prof. Dr. G. Kümmell. Mit 23 Abb. (Bd. 227.)
Physik. Werdegang der modernen Ph. Von Dr. H. Keller. Mit 13 Fig. (Bd. 343.)
— **Einleitung in die Experimentalphysik.** Von Prof. Dr. R. Börnstein. Mit 90 Abb. (Bd. 371.)
— **Physik in Küche und Haus.** Von Prof. H. Speitkamp. (Bd. 478.)
Physiker. Die großen Ph. und ihre Leistungen. Von Prof. Dr. F. A. Schulze. Mit 7 Abb. (Bd. 324.)

VI. Recht, Wirtschaft und Technik.

Naturwissenschaften im Haushalt. Von Dr. J. Bongardt. 2 Bde.
I. Teil: Wie sorgt die Hausfrau für die Gesundheit der Familie. Mit 31 Abb. (Bd. 125.)
II. Teil: Wie sorgt die Hausfrau für gute Nahrung? Mit 17 Abb. (Bd. 126.)

Naturwissenschaften und Technik. Am sausenden Webstuhl der Zeit. Übersicht über Wirkungen der N. und T. auf das gesamte Kulturleben. Von Prof. Dr. W. Launhardt. 3. Aufl. Mit 16 Abb. (Bd. 23.)

Nautik. Von Dir. Dr. J. Möller. Mit 58 Fig. (Bd. 255.)

Obstbau. Von Dr. E. Voges. Mit 13 Abb. (Bd. 107.)

Optischen Instrumente, Die. Von Dr. M. v. Rohr. 2. Aufl. Mit 84 Abb. (Bd. 88.)

Organisationen, Die wirtschaftlichen. Von Privatdoz. Dr. E. Lederer. (Bd. 428.)

Ostmark, Die. Eine Einführung in die Probleme ihrer Wirtschaftsgeschichte. Von Prof. Dr. W. Mitscherlich. (Bd. 351.)

Patente u. Patentrecht s. Gewerbl. Rechtssch.

Perpetuum mobile, Das. V. Dr. Fr. Ichak-Rubiner. Mit 38 Abb. (Bd. 462.)

Photochemie. Von Prof. Dr. G. Kümmell. Mit 23 Abb. (Bd. 227.)

Photographie, Die, ihre wissenschaftlichen Grundlagen und ihre Anwendung. Von Dr. O. Prelinger. Mit 65 Abb. (Bd. 414.)

— **Die künstlerische Photographie.** Von Dr. W. Warstat. Mit Bilderanhang (12 Tafeln). (Bd. 410.)

Physik in Küche und Haus. Von Prof. H. Speitkamp. (Bd. 478.)

Postwesen, Das. Entwicklung und Bedeutg. Von Postrat J. Bruns. (Bd. 165.)

Rechenmaschinen, Die. Von Regierungsrat Dipl.-Ing. K. Lenz. (Bd. 490.)

Recht siehe Eherecht, Erbrecht, Gewerbl. Rechtsschutz, Jurisprudenz, Kaufmann, Kaufmänn. Angestellte, Urheberrecht, Verbrechen, Kriminalistik, Verfassungsrecht, Wahlrecht, Zivilprozeßrecht.

Rechtsprobleme, Moderne. Von Prof. Dr. J. Kohler. 3. Aufl. (Bd. 128.)

Reichsversicherung, Die. Von Landesversicherungsassessor H. Seelmann. (Bd. 380.)

Salzlagerstätten, Die deutschen. Von Dr. C. Riemann. Mit 27 Abb. (Bd. 407.)

Schachspiel, Das, und seine strategischen Prinzipien. Von Dr. M. Lange. 2. Aufl. Mit 2 Bildn., 1 Schachbrettafel u. 43 Darst. von Übungsbeispielen. (Bd. 281.)

Schiffbau siehe Kriegsschiff.

Schiffahrt, Deutsche, und Schiffahrtspolitik der Gegenwart. Von Prof. Dr. K. Thieß. (Bd. 169.)

— siehe auch Nautik.

Schmucksteine, Die, und die Schmucksteinindustrie. Von Dr. A. Eppler. Mit 64 Abb. (Bd. 376.)

Schutzgebiete. Unsere Sch. nach ihren wirtschaftlichen Verhältnissen. Im Lichte der Erdkunde dargestellt. Von Dr. Chr. G. Barth. (Bd. 290.)

Soziale Bewegungen und Theorien bis zur modernen Arbeiterbewegung. Von G. Maier. 4. Aufl. (Bd. 2.)

— siehe auch Arbeiterschutz und Arbeiterversicherung.

Soziale Kämpfe im alten Rom siehe Rom.

Sozialismus. Geschichte der sozialistischen Ideen im 19. Jahrh. Von Privatdoz. Dr. Fr. Muckle. 2 Bde.
Band I: Der rationale Soz. (Bd. 269.)
Band II: Proudhon und der entwicklungsgeschichtliche Sozialismus. (Bd. 270.)

Spinnerei. Von Dir. Prof. M. Lehmann. Mit 35 Abb. (Bd. 338.)

Sprengstoffe. Chemie und Technologie der Spr. Von Prof. Dr. R. Biedermann. Mit 15 Fig. (Bd. 286.)

Staat und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis seit der Reformation. Von Pfarrer Dr. phil. A. Pfannkuche. (Bd. 485.)

Statistik. Von Prof. Dr. S. Schott. (Bd. 442.)

Strafe und Verbrechen. Von Dr. P. Pollitz. (Bd. 323.)

Straßenbahnen. Die Klein- und Straßenbahnen. Von Oberingenieur a. D. A. Liebmann. Mit 85 Abb. (Bd. 322.)

Tabak, Der. Anbau, Handel und Verarbeitung. Von Jac. Wolf. Mit Abbildungen im Text. (Bd. 416.)

Tee. Kaffee, Tee, Kakao und die übrigen narkotischen Getränke. Von Prof. Dr. A. Wieler. Mit 24 Abb. und 1 Karte. (Bd. 132.)

Telegraphen- und Fernsprechtechnik in ihrer Entwicklung. Von Telegrapheninspektor H. Brick. Mit 58 Abb. (Bd. 235.)

— **Die Funkentelegraphie.** Von Oberpostpraktikant H. Thurn. Mit 53 Illustrat. 2. Aufl. (Bd. 167.)

— siehe auch Drähte und Kabel.

Telegraphie, Die, in ihrer Entwicklung und Bedeutung. Von Postrat J. Bruns. Mit 4 Fig. (Bd. 183.)

Testamentserrichtung und Erbrecht. Von Prof. Dr. F. Leonhard. (Bd. 429.)

Tierzüchtung. Von Dr. G. Wilsdorf. Mit 30 Abb. auf 12 Tafeln. (Bd. 369.)

— **Die Fortpflanzung der Tiere.** Von Prof. Dr. R. Goldschmidt. Mit 77 Abb. (Bd. 253.)

Uhr, Die. Von Reg.-Bauführer a. D. H. Bock. Mit 47 Abb. (Bd. 216.)

Urheberrecht. Das Recht an Schrift- und Kunstwerken. Von Rechtsanwalt Dr. R. Mothes. (Bd. 435.)

Verbrechen. Strafe und V. Von Dr. P. Pollitz. (Bd. 323.)
— **Verbrechen und Aberglaube.** Skizzen aus der volkskundlichen Kriminalistik. Von Dr. A. Hellwig. (Bd. 212.)
Verbrecher. Die Psychologie des V. Von Dr. P. Pollitz. (Bd. 248.)
Verfassung. Grundzüge der V. des Deutschen Reiches. Von Prof. Dr. E. Loening. 4. Aufl. (Bd. 34.)
Verfass. u. Verwalt. der deutschen Städte. Von Dr. Matth. Schmid. (Bd. 466.)
Verfassungsrecht, Deutsches, in geschichtlicher Entwicklung. Von Prof. Dr. Ed. Hubrich. 2. Aufl. (Bd. 80.)
Verkehrsentwicklung in Deutschland. 1800 bis zur Gegenwart. Von Prof. Dr. W. Lotz. 3. Aufl. (Bd. 15.)
— siehe auch Eisenbahnwesen.
Versicherungswesen. Grundzüge des V. Von Prof. Dr. A. Manes. 2. Aufl. (Bd. 105.)
— siehe Arbeiterschutz, Reichsversicherung.
Volksnahrungsmittel siehe Ernährung u. V.
Wahlrecht, Das. Von Reg.-Rat Dr. O. Poensgen. (Bd. 249.)
Wärmekraftmaschinen, Die neueren. Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. 2 Bde. I: Einführung in die Theorie und den Bau der Maschinen für gasförmige und flüssige Brennstoffe. 4. Aufl. Mit 42 Abb. (Bd. 21.)
— II: Gasmaschinen, Gas- und Dampfturbinen. 3. Aufl. Mit 48 Abb. (Bd. 86.)
— siehe auch Kraftanlagen.
Wasser, Das. Von Privatdozent Dr. O. Anselmino. Mit 44 Abb. (Bd. 291.)
— siehe Abt. V (Luft, Wass., Licht, Wärme).
Wasserkraftmaschinen und die Ausnützung der Wasserkräfte. Von Geh. Reg.-Rat A. v. Ihering. 2. Aufl. Mit 57 Fig. (Bd. 228.)
Weidwerk, Das deutsche. Von G. Frh. v. Nordenflycht. (Bd. 436.)
Weinbau und Weinbereitung. Von Dr. F. Schmitthenner. 34 Abb. (Bd. 332.)
Welthandel siehe Handel.
Wirtschaftliche Erdkunde. Von weil. Prof. Dr. Chr. Gruber. 2. Aufl. Bearb. von Prof. Dr. K. Dove. (Bd. 122.)
Wirtschaftsleben, Deutsches. Auf geographischer Grundlage geschildert. Von weil. Prof. Dr. Chr. Gruber. 3. Aufl. Neubearb. v. Dr. H. Reinlein. (Bd. 42.)
— **Die Entwicklung des deutschen Wirtschaftslebens** im letzten Jahrhundert. Von Prof. Dr. L. Pohle. 3. Aufl. (Bd. 57.)
— **Deutschlands Stellung in der Weltwirtschaft.** Von Prof. Dr. P. Arndt. 2. Aufl. (Bd. 179.)
Wirtschaftlichen Organisationen, Die. Von Privatdozent Dr. E. Lederer. (Bd. 428.)
Wirtschaftsgeschichte siehe Antike Wirtschaftsgeschichte.
Wohnhaus siehe Baukunde.
Zeitungswesen. Von Dr. H. Diez. (Bd. 328.)
Zivilprozeßrecht, Das deutsche. Von Rechtsanwalt Dr. M. Strauß. (Bd. 315.)

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

FR. BAUMGARTEN · FR. POLAND · R. WAGNER

Die hellenische Kultur. 3. Auflage. XII u. 576 Seiten mit 479 Abbildungen, 9 bunten, 4 einfarbigen Tafeln und 1 Plan und 1 Karte. Geh. M. 10.—, in Leinwand geb. M. 12.50.

Hochland: „In schöner, ebenmäßiger Darstellung entrollt sich vor dem Blick die reiche hellenische Kulturwelt. Wir sehen Land und Leute im Lichte klarer und scharfer Charakteristik und träumen uns mit Hilfe der beigegebenen herrlichen Landschaftsbilder in die große Vergangenheit zurück. Das staatliche, gesellschaftliche und religiöse Leben, das Schöpferische in Kunst und Schrifttum steigt in leuchtenden Farben vor uns auf."

Die hellenistisch-römische Kultur. XIV u. 674 Seiten mit 440 Abbildungen im Text, 5 bunten, 6 einfarbigen Tafeln, 4 Karten und Plänen. Geh. M. 10.—, in Leinwand geb. M. 12.50.

Der Kunstwart: „In dem glänzend ausgestatteten Werke behandeln tüchtige Gelehrte einen kulturell vielleicht für die Gegenwart ganz besonders wichtigen Stoff. Der Geist lebendiger Anschauung spricht gleich aus den ersten Zeilen. Die Verfasser verstehen es, die Dinge selbst im Bild sprechen zu lassen; die geschickte Auswahl und Verwertung der (technisch ausgezeichnet gelungenen) Abbildungen ist nicht ihr kleinstes Verdienst."

VERLAG VON B. G. TEUBNER IN LEIPZIG UND BERLIN

Systemat. Philosophie. Geh. M. 10.—. [2. Aufl. 1908. T. I, VI.]
Inhalt: Allgemeines. Das Wesen der Philosophie: W. Dilthey. — Die einzelnen Teilgebiete. I. Logik und Erkenntnistheorie: A. Riehl. II. Metaphysik: W. Wundt. III. Naturphilosophie: W. Ostwald. IV. Psychologie: H. Ebbinghaus. V. Philosophie der Geschichte: R. Eucken. VI. Ethik: Fr. Paulsen. VII. Pädagogik: W. Münch. VIII. Ästhetik: Th. Lipps. — Die Zukunftsaufgaben der Philosophie: Fr. Paulsen.

Die oriental. Literaturen. Geh. M. 10.—. [1906. Teil I, Abt. VII.]
Inhalt: Die Anfänge der Literatur und die Literatur der primitiven Völker: E. Schmidt. — Die ägyptische Literatur: A. Erman. — Die babylonisch-assyrische Literatur: C. Bezold. — Die israelitische Literatur: H. Gunkel. — Die aramäische Literatur: Th. Nöldeke. — Die äthiop. Literatur: Th. Nöldeke. — Die arab. Literatur: M. J. de Goeje. — Die ind. Literatur: R. Pischel. — Die altpers. Literatur: K. Geldner. — Die mittelpers. Literatur: P. Horn. — Die neupers. Literatur: P. Horn. — Die türkische Literatur: P. Horn. — Die armenische Literatur: F. N. Finck. — Die georg. Literatur: F. N. Finck. — Die chines. Literatur: W. Grube. — Die japan. Literatur: K. Florenz.

Die griechische und lateinische Literatur und Sprache. Geh. M. 12.—. [3. Aufl. 1912. Teil I, Abt. VIII.]
Inhalt I. Die griechische Literatur und Sprache: Die griech. Literatur des Altertums: U. v. Wilamowitz-Moellendorff. — Die griech. Literatur des Mittelalters: K. Krumbacher. — Die griech. Sprache: J. Wackernagel. — II. Die lateinische Literatur und Sprache: Die römische Literatur des Altertums: Fr. Leo. — Die latein. Literatur im Übergang vom Altertum zum Mittelalter: E. Norden. — Die latein. Sprache: F. Skutsch.

Die osteuropäischen Literaturen u. die slawischen Sprachen. Geh. M. 10.—. [1908. Teil I, Abt. IX.]
Inhalt: Die slawischen Sprachen: V. v. Jagić. — Die slawischen Literaturen. I. Die russische Literatur: A. Wesselovsky. II. Die poln. Literatur: A. Brückner. III. Die böhm. Literatur: J. Máchal. IV. Die südslaw. Literaturen: M. Murko. — Die neugriech. Literatur: A. Thumb. — Die finnisch-ugr. Literaturen. I. Die ungar. Literatur: F. Riedl. II. Die finn. Literatur: E. Setälä. III. Die estn. Literatur: G. Suits. — Die litauisch-lett. Literaturen. I. Die lit. Literatur: A. Bezzenberger. II. Die lett. Literatur: E. Wolter.

Die romanischen Literaturen und Sprachen. Mit Einschluß des Keltischen. Geh. M. 12.—. [1908. Teil I, Abt. X, 1.]
Inhalt: I. Die kelt. Literaturen. 1. Sprache u. Literatur im allgemeinen: H. Zimmer. 2. Die einzelnen kelt. Literaturen. a) Die ir.-gäl. Literatur: K. Meyer. b) Die schott.-gäl. u. die Manx-Literatur. c) Die kymr. (walis.) Literatur. d) Die korn. u. die breton. Literatur: L. Ch. Stern. II. Die roman. Literaturen: H. Morf. III. Die roman. Sprachen: W. Meyer-Lübke.

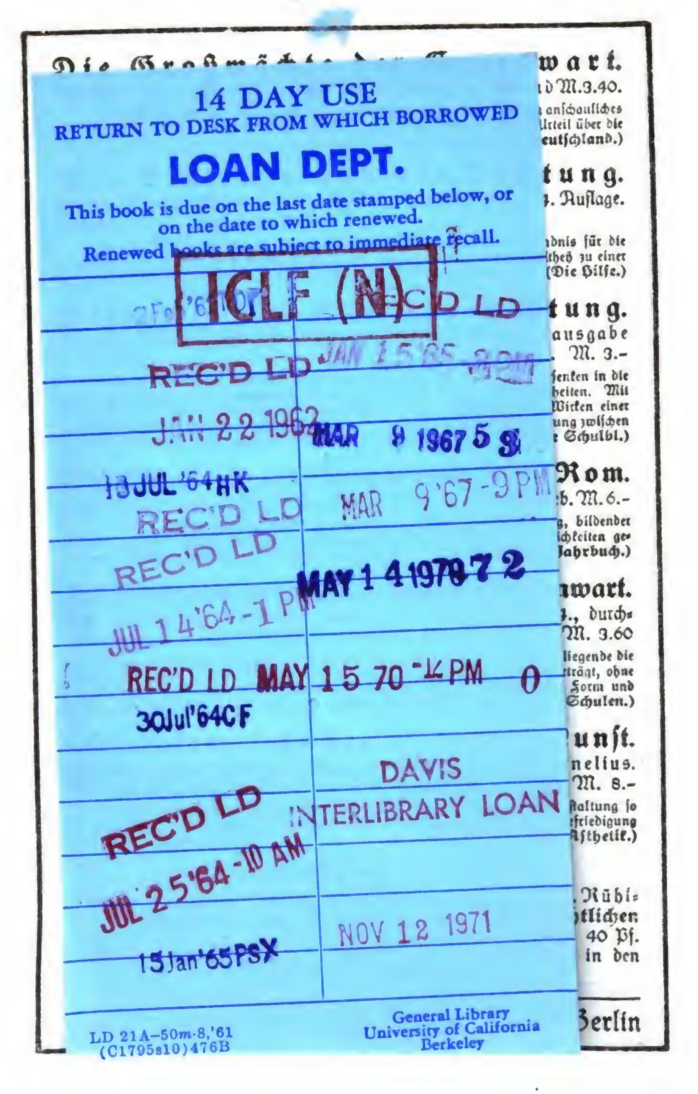
Staat u. Gesellschaft d. Griechen u. Römer. M. 8.—. [1910. II, IV, 1.]
Inhalt: I. Staat und Gesellschaft der Griechen: U. v. Wilamowitz-Moellendorff. — II. Staat und Gesellschaft der Römer: B. Niese.

Staat u. Gesellschaft d. neueren Zeit. M. 9.—. [1908. Teil II, V, 1.]
Inhalt: I. Reformationszeitalter: F. v. Bezold. — II. Zeitalter der Gegenreformation: E. Gothein. — III. Zur Höhezeit des Absolutismus: R. Koser.

Systematische Rechtswissenschaft. Geh. M. 14.—. [2. Aufl. 1913. Teil II, Abt. VIII.]
Inhalt: I. Wesen des Rechtes und der Rechtswissenschaft: R. Stammler. II. Die Teilgebiete: A. Privatrecht. Bürgerliches Recht: R. Sohm. Handels- und Wechselrecht: K. Gareis. Internat. Privatrecht: L. v. Bar. B. Zivilprozeßrecht: L. v. Seuffert. C. Strafrecht u. Strafprozeßrecht: F. v. Liszt. D. Kirchenrecht: W. Kahl. E. Staatsrecht: P. Laband. F. Verwaltungsrecht. Justiz u. Verwaltung: G. Anschütz. Polizei- u. Kulturpflege: E. Bernatzik. G. Völkerrecht: F. v. Martitz. III. Zukunftsaufgaben: R. Stammler.

Allgemeine Volkswirtschaftslehre. Von W. Lexis. Geh. M. 7.—. [2. Aufl. 1913. Teil II, Abt. X, 1.]

G



Die Großmächte der Gegenwart.
d M.3.40.
anschauliches
Urteil über die
eutschland.)

tung.
. Auflage.

dnis für die
thes zu einer
(Die Hilfe.)

tung.
ausgabe
M. 3.–
senken in die
heiten. Mit
Wirken einer
ung zwischen
Schulbl.)

Rom.
b. M. 6.–
g, bildender
ichkeiten ge-
Jahrbuch.)

wart.
., durch-
M. 3.60
liegende die
trägt, ohne
Form und
Schulen.)

unst.
nelius.
M. 8.–
haltung so
friedigung
Ästhetik.)

. Rühl-
tlichen
40 Pf.
in den

Berlin

